

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

VERÔNICA LINDQUIST

**IMAGENS, CORPOS E ALTERIDADES: LEITURAS DA CULTURA E DA
ARTE KADIWÉU PELOS DOCENTES DE ARTE, CAMPO GRANDE, MS**

Campo Grande/MS
2021

VERÔNICA LINDQUIST

**IMAGENS, CORPOS E ALTERIDADES: LEITURAS DA CULTURA E DA
ARTE KADIWÉUPELOSDOCENTES DE ARTE, CAMPO GRANDE, MS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Educação, área de concentração Formação de Educadores, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em educação.

Área de concentração: Formação de Professores

Linha de pesquisa: Formação de Professores e
Diversidade.

Orientador(a): Profa. Dra. Léia Teixeira Lacerda

Campo Grande/MS
2021

L724i Lindquist, Verônica

Imagens, corpos e alteridades : leituras da cultura e da arte Kadiwéu por docentes de arte, Campo Grande, MS / Verônica Lindquist.– Campo Grande, MS: UEMS, 2021.
155 f.

Dissertação (Mestrado Profissional) – Educação –
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2021.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Léia Teixeira Lacerda.

1. Ensino de Arte 2. Antropologia da Arte 3. Alteridades 4.
Imagens 5. Arte Kadiwéu I. Lacerda, Léia Teixeira II. Título

CDD 23. ed. - 700.7

VERÔNICA LINDQUIST

IMAGENS, CORPOS E ALTERIDADES: LEITURAS DA CULTURA E DA ARTE KADIWÉUPELOS DOCENTES DE ARTE, CAMPO GRANDE, MS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande-MS, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Educação. Área de concentração: Formação de Educadores e diversidade.

Aprovada em/...../.....

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Léia Teixeira Lacerda

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Profa. Dra. Nedina Roseli Martins Stein

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Prof. Dr. Giovani José da Silva

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

AGRADECIMENTOS

À orientação de Profa. Dra. Léia Teixeira Lacerda, por me ensinar a adquirir autonomia no processo de pesquisa e apoiar-me durante esse percurso como leitora cuidadosa do trabalho a qual foi substancial para a finalização do mesmo. Muito obrigada.

Ao professor Prof. Dr. Giovani José da Silva e Profa. Dra. Nedina Roseli Martins Stein, pelas as considerações ao trabalho aos quais foram essências para o (re)direcionamento, esse olhar do Outro é essencial para o processo de maturação das ideias, dos caminhos a serem percorridos na pesquisa. Muito obrigada.

À Profa. Dra. Debora Diniz, que de modo indireto por meio das banquinhas de domingo transmitidas pelo Instagram iniciadas em agosto de 2020 a qual até os dias atuais continuam vigentes auxiliando na formação de pesquisadores/as por todo o Brasil e Mundo. Muito obrigada

À Profa. Dra. Giovana Lopes, que contribuiu nesse percurso de formação com diálogos valorosos acerca da pesquisa, e pela disposição de ser uma leitora do trabalho. As conversas de apoio e motivação pra avançar e resistir foram significativos. Muito Obrigada.

LINDQUIST, Verônica. **Imagens, corpos e alteridades: Leituras da cultura e da arte Kadiwéu pelos docentes de arte, Campo Grande, MS.** 2021. 155f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Campo Grande, Campo Grande/MS, 2021.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta os resultados de uma investigação sobre o Ensino de Arte e as alteridades, por meio de imagens como apresentação do Outro. Dessa maneira, visa compreender a relação entre as áreas do conhecimento, arte e antropologia, a fim de contribuirmos a atuação dos/as professores/as de arte acerca de uma abordagem antropológica de imagem. Diante desse contexto, a arte é compreendida não meramente como linguagem e/ou comunicação, mas a partir do conceito de agência quando oportuniza uma discussão sobre culturas, perspectivas e estética não ocidental. Destarte, esse percurso entre arte e antropologia descortina uma relação de estranhamento importante à prática pedagógica, principalmente na percepção e no confronto entre maneiras de ver e ser. Nesse sentido, essas relações inferidas de maneira indireta evidenciam diante da percepção do Outro, como em um jogo em que reduz a existência a um referente apresentado e materializado na imagem do registro fotográfico, que precisa ser situado e contextualizado nessa problemática, entre percepção e imaginação na leitura de imagens. Todavia, as contribuições relacionais entre vida e imagem alimentam e movimentam as representações sociais, e oportunizam que a imagem seja abordada por uma perspectiva antropológica, pois atinge as nossas relações e interações sociais. Dessa maneira, interpõe-se a problemática para o estabelecimento do diálogo entre as culturas, bem como as percepções e imagens entre o Eu e o Outro que descortinam na maneira de ver novas possibilidades de ser, de viver e de conceber o mundo circundante. Com essa proposta, utilizaremos as fotografias da etnia Kadiwéu do acervo de Fric e Fricova, de autorias de Boggiani, e do acervo do Musée Du Quai Branly, de autoria de Lévi-Strauss. A partir dessa relação, os resultados evidenciam que a abordagem e as possibilidades da imagem como agência e a cognição nos processos de montagem e “imagens cruzadas” são constituídas na inter-relação entre a percepção das diferenças, tanto estéticas quanto culturais, mediadas pela apresentação das alteridades, por meio das expressões artísticas. Os resultados para a contribuição, acerca da leitura de imagem como recurso didático, evidenciam um processo problematizador diante das relações, dos encontros e do estranhamento, assim como choques culturais propulsores de ressignificações no ensino de arte.

Palavras-chave: Ensino de arte, Antropologia da arte, Imagens, Cultura, Kadiwéu.

ABSTRACT

The present research presents the results of an investigation about Art Teaching and the alterity, through images as a presentation of the Other. Thus, it aims to understand the relationship between the areas of knowledge, art, and anthropology to contribute to the performance of the art teachers about an anthropological approach to images. Within this context, art is understood not merely as language and/or communication, but from the concept of agency when it provides an opportunity for a discussion about non-Western cultures, perspectives, and aesthetics. Thus, this path between art and anthropology unveils a relationship of estrangement that is important to pedagogical practice, especially in the perception and confrontation between ways of seeing and being. In this sense, these indirectly inferred relations are evident in the perception of the Other, as in a game in which existence is reduced to a referent presented and materialized in the image of the photographic record, which needs to be situated and contextualized in this problematic, between perception and imagination in the reading of images. However, the relational contributions between life and image feed and move social representations, and provide an opportunity for the image to be approached from an anthropological perspective, as it affects our relationships and social interactions. In this way, the problem of establishing a dialogue between cultures is interposed, as well as the perceptions and images between the "I" and the Other that unveil in the way of seeing new possibilities of being, of living, and of conceiving the surrounding world. With this proposal, we will use photographs of the Kadiwéu ethnic group from the Fric and Fricova collection, authored by Boggiani, and from the collection of the Musée Du Quai Branly, authored by Lévi-Strauss. From this relationship, the results show that the approach and the possibilities of the image as agency and cognition in the processes of montage and "cross-images" are constituted in the interrelation between the perception of differences, both aesthetic and cultural, mediated by the presentation of alterities, through artistic expressions. The results for the contribution, about image reading as a didactic resource, show a problematizing process in the face of relationships, encounters, and strangeness, as well as cultural shocks that propel re-significations in art teaching.

Keywords: Art teaching, Anthropology of art, images, culture, Kadiwéu.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 e 2. Localização territorial da reserva indígena Kadiwéu em Mato Grosso do Sul.....	07
Figura 3. Primeiras imagens que aparecem no Google Imagens	11
Figura.4, 5 e 6. Fotografia de Guido Boggiani (1892-1897). Mulheres Kadiwéu com pintura corporal e facial.....	76
Figura 7. Grafismo <i>lageladinuinigoudinoyé</i>	79
Figura 8. Anônimo. Índios Bororo, Aula de caligrafia e ditado,1908.....	83
Figura 9. Quadro 1. Imagens cruzadas com fotografias de Guido Boggiani (1892-1897), a visão do território	113
Figura 10. Quadro 1. Exemplo da etapa de contextualização com um material organizado para a aproximação com os relatos do trabalho de campo retirados do livro de Boggiani <i>Os Caduveos</i>	115
Figura 11. Quadro 2. Imagens cruzadas de fotografias de Guido Boggiani (ano), o corpo ser decorado, os grafismos.....	116
Figura 12. Quadro 2. Exemplo da etapa de contextualização com um material organizado para a aproximação com os relatos do trabalho de campo retirados do livro de Boggiani <i>Os Caduveos</i>	117
Figura 13. Quadro 3. Imagens cruzadas. Apresentação Fotografias de Lévi-Strauss entre 1935-36. Habitação exterior e interior, processos de produção da cerâmica, colares.....	119
Figura 14. Quadro 3. Etapa da contextualização com os trechos de relatos de Lévi-Strauss retirados do livro “Tristes Trópicos”.....	120
Figura 15. Quadro 4. Imagens cruzadas. Apresentação dos grafismos e as diversas aplicações em suportes com os padrões e motivos do estilo Kadiwéu.....	121
Figura 16. Quadro 4. Etapa da contextualização com os trechos de relatos de Lévi-Strauss retirados do livro “Tristes Trópicos”.....	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. Um situar da Etnia Kadiwéu.....	07
1.1 Os dados produzidos junto aos/às professores/as de arte.....	16
1.2. Um contexto para (re)pensarmos o lugar e as relações das imagens dos povos indígenas nas Artes.....	22
1.2.1 O lugar da Imagem, do Corpo e dos Grafismos: relações e possibilidades de pensar a arte e a aprendizagem.....	33
1.2.2 Uma proposta na nova abordagem iconológica de leitura de imagens para as artes indígenas.....	40
II. CORPO INDÍGENA E IMAGEM: PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA	48
2.0 Um encontro de perspectivas por meio de imagens.....	51
2.1 A constituição das alteridades por meio de expressões artísticas nos corpos como signos-veículos.....	59
2.2 As artes indígenas	66
2.2.1 Entre o conceito de estilo e agência na apresentação do Grafismo Kadiwéu.....	70
2.2.2 Sensibilidade à procura de um corpo	81
III ENSINO DE ARTE E IMAGEM: MONTAGENS E ASSOCIAÇÕES DE IMAGENS	86
3.0 Aproximação entre arte conceitual e o ensino das artes indígenas	88
3.1 O modelo ocidental: uma arte separada da vida	97
3.2 As diferenciações pautadas entre Arte e Artefato	101
3.3 Sensibilidade, cognição e as experiências artísticas com o Outro	104
3.4 Seleção de imagens e a mobilidade nas montagens.....	110
3.5 Sobre o traduzir o Outro e o ato do desenho	127
Considerações finais	130
REFERÊNCIAS	134

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido (Professor/a)	137
APÊNDICE B - Aprovação da Plataforma Brasil.....	140
APÊNDICE C - Proposta de Projeto de Mediação Pedagógica.....	146

INTRODUÇÃO

O percurso dessa pesquisa visa analisar o ensino e aprendizagem em arte, por meio da imagem. E dessa maneira contribuir com os/as professores/as de arte no que se refere às questões da relação imagem, percepção, organização dos materiais e as abordagens para a leitura de imagens da arte indígena Kadiwéu, em sala de aula. Nesse contexto, estamos em uma região de diálogo entre as áreas de conhecimento arte e antropologia, devido ao tema das artes indígenas serem tocantes à interdisciplinaridade. A relação constituída conduz-nos por meio de complexidades dos conceitos no que concerne as apresentações e representações, que estão em evidente contradição com a definição experienciada com o ensino das artes ocidentais.

O interesse para tal empreendimento é compreendido no sentido de as imagens fotográficas selecionadas para compreender as interferências e abordagens do campo artístico são imagens pertencentes às pesquisas e às vivências que envolvem o trabalho de campo etnográfico. Foram selecionadas imagens que são pertencentes tanto a acervos particulares, quanto as que estão em sítios online, acervos de museus. As seleções dessas imagens envolvem a constituição de conexões e de associações compreendidas como “imagens cruzadas”, que elas possam sugerir indagações ao interpelarem-se entre si, para entendermos como podemos ensinar arte por meio delas (SAMAIN, 2012).

Desse modo, foram selecionadas as imagens fotográficas e desenhos de Guido Boggiani, no período de 1892 a 1897, e as de Lévi-Strauss, no período de 1935 a 1936. As primeiras são conjuntos de imagens fotográficas que totalizam 83 imagens recuperadas por Pavel Fric, neto de Alberto Vojtěch Fric. Elas pertencem ao acervo particular da família Fric & Fricova, e encontram-se digitalizadas no sítio online da Bayerische Staats Bibliothek. Dessas 83 imagens, 31 foram selecionadas entre imagens fotográficas e desenhos. As segundas foram selecionadas cerca de 19, no total, entre desenhos encontrados no livro “Tristes Tópicos”, e as imagens fotográficas que estão disponíveis no acervo online do Musée Du Quai Branly Jacques Chirac, França, Paris.

No que se refere ao contato com a arte e estilo Kadiwéu, infere-se de modo indireto por meio de fontes bibliográficas de estudos, tanto das artes quanto de estudos antropológicos acerca das questões visuais, como modo de conhecimento. Dessa maneira, busca-se produzir um diálogo com a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa e acrescentar as possibilidades do diálogo com outras áreas de conhecimento. A respeito da utilização dessas imagens para a construção de uma educação estética,

histórica e cultural, de maneira contextualizada, que se aproxima dos estudos da imagem por um viés antropológico.

Os diálogos entre as áreas de conhecimento constroem um percurso no ensino de arte com a inserção da imagem como metodologia para a compreensão e assimilação dos conteúdos estéticos, históricos e filosóficos. Essa confluência de abordagens e relações movimentam o pensamento e o estilo de época (nas Artes), e assim refletem a maneira como a cultura se organiza enquanto sociedade e construção do olhar. Barbosa (2014, p.25) incorpora ao ensino de arte a importância do estudo das imagens, como metodologia significativa e essencial para se aprender arte. Nesse contexto, as imagens são apresentadas de maneira fixas e podem ser classificadas como: obras de arte, fotografias, desenhos, ilustrações e as imagens em movimento que são os vídeos e as produções fílmicas. Para essa pesquisa, restringiremos as imagens fixas como método de apresentação e leitura de imagens para o ensino de arte.

Além disso, a leitura de imagem exige um empreendimento interdisciplinar e complexo em torno de compreensões que depreende a relação que o olhar ocidental interpela o Outro, no caso específico de lidar com artes indígenas. Partimos de um ponto em que o referencial da imagem não pertence meramente ao estético, mas ao histórico, filosófico, cultural e ético. De acordo com essa premissa, a aprendizagem em arte utiliza-se de métodos da história da arte, da iconologia, da teoria da arte aos quais podemos referenciar uma camada de interpretação na imagem por um viés etnocêntrico.

Assim, o questionamento do quanto essa abordagem pelo viés artístico não problematiza as inferências relacionadas às perspectivas culturais e seus respectivos pertencimentos, pois viabiliza esse modo de interpretação etnocêntrico, que persiste ao manter as abordagens de artes não ocidentais dentro de um enquadramento e de uma roupagem formalista, representacional e ocidental, evidenciando um equívoco na relação mantida com as alteridades no dispositivo de leitura de imagem.

A partir, desse ponto de vista, a pesquisa visa dialogar com as contribuições da leitura de imagens e aprendizagem em arte a partir do viés antropológico e cultural. A intenção é compreendermos os percursos e as problemáticas encontradas a respeito das reflexões e discussões pertinentes à como isso ocorre na maneira de apresentar e organizar os materiais tanto visuais quanto textuais provenientes das artes indígenas.

Nesse circuito, as imagens que nos apresentam as artes e, respectivamente, as culturas indígenas nos provocam e nos instigam, por meio de conceitos antropológicos, como maneira de acessar as diferenças de olhar aquilo que nos pauta a interpelação

dessas relações com as alteridades. No sentido, de analisar como serão constituídas essas relações e daquilo que há em nós do Outro e do Outro em nós, ou seja, nas relações constituídas com as alteridades. Da mesma forma, indagam-nos às maneiras de como organizá-las, quanto às significações e aos sentidos, por meio do contato, mesmo que ocorra de modo indireto.

Entender o papel da imagem apresentada em sala de aula como recurso e prática pedagógica, diante dessa problemática, é também uma tarefa mediada por reflexões filosóficas quanto às abordagens e aos tratamentos que conferimos às imagens dos povos indígenas e de outros grupos étnicos, nesse processo de leitura de imagens e interações sógnicas e simbólicas.

Desse modo, precisamos identificar as trocas e os significados nas associações e/ou traduções entre códigos culturais diferentes organizados e assimilados pelos professores/as de arte nesse processo de seleção, organização e pesquisa de materiais, de outras epistemologias e, concomitantemente, ontologias a serem apresentados. Assim como as implicações do que está inferido na perspectiva e na abordagem da imagem ao modo de olhar o Outro e as associações interétnicas realizadas para análise e compreensão dos códigos culturais, interpeladas no dispositivo da imagem, diante da necessidade de aproximações com a abordagem antropológica para que a imagem no ensino de arte promova as interações sociais entre objetos e pessoas, ao provocar sentidos impulsionados com as artes.

Dessa maneira, surge a necessidade de desenvolver ações e estratégias com a abordagem de imagens e/ou objetos de arte indígenas, para contribuir no processo de conduzir as aproximações e as relações com as alteridades, por meio da etnia Kadiwéu, para auxiliar os/as professores/as de artes com as apresentações e contextualizações das imagens. As ações buscam compreender o dispositivo da imagem, em sala de aula, e a inferência cognitiva interpelada enquanto apresentação do Outro, em conjunto com as abordagens dos textos etnográficos para contextualizar os significados e discursos compartilhados pelo coletivo, na perspectiva de totalidade do objeto investigado e apresentado.

A postura ao estar diante da imagem oportuniza problematizar acerca do uso de perspectivas e/ou pontos de vistas para trabalhar a imagem, por meio da produção de sentidos e de significados contextualizados de acordo com a especificidade em uma abordagem da estética não ocidental para a apresentação, por meio de um percurso visual e processual. O que pode ser considerado nesses processos pedagógicos é a

descrição de perspectivas nos modos de ver estabelecidos por códigos culturais diferentes e assimiláveis nas relações interétnicas presentes nas trocas de representações entre indígenas e não indígenas, e estabelecer diálogos e traduções possíveis diante dessas relações.

É fundamental desenvolver estratégias pedagógicas com as imagens que representam os povos indígenas, especificamente a etnia Kadiwéu na relação constituída entre corpo e cultura, e o que se apresentam nos desenhos e/ou grafismos como dispositivos de memória e de identidade modeladas no pensamento de ser Kadiwéu. Assim, haja vista, a necessidade de olharmos as imagens por uma perspectiva antropológica e social enquanto agenciamento social da arte e não meramente algo decorativo e esvaziado de sentido.

Para tanto, os percursos dos capítulos foram organizados para situar e entender uma complexa rede de relações e possibilidades de diálogo entre as áreas de conhecimento, notadamente arte e antropologia, associadas ao ensino e aprendizagem de arte em conjunto com a Abordagem Triangular. Desse modo, possibilita direcionarmos a imagem para um nível antropológico de abordagem e também propor uma leitura de imagem das expressões artísticas, da percepção e da relação constituída com as alteridades, e a maneira de conduzir as apresentações por essa perspectiva das interações sociais e artísticas.

Por conseguinte, há uma necessidade de iniciarmos esse diálogo em uma região contraditória com a imagem, de acordo com a maneira como “nós” nos relacionamos com ela, pois a imagem está situada em um lugar de possibilidades interdisciplinares. Além disso, verificarmos o quanto essas relações e trocas contribuem para essa importante interação entre as áreas de conhecimento tão significativas. Para a disciplina de arte, há necessidade de entendermos sobre os níveis e camadas de sentidos e de significados descortinados na relação imagem e maneiras de ser e viver.

Nesse aspecto o que nos interpõe são as lentes das culturas e a mudança de perspectiva devem ser fatores decisivos para que se estranhe o modo como conduzimos à compreensão do Outro. Nesse ponto, deve inferir-se uma aproximação e familiaridade a qual deve ser constituída ao longo de um período de tempo e reflexões pertinentes a esse encontro que também passa a ser experienciado por camadas e níveis sobre o tipo de relação se constitui ou como alguém próximo ou distante do tema abordado.

Destarte, acrescentar a essa postura de identificar o tipo de relação e depois analisar o ato perceptivo questionável nos métodos de leitura proveniente das imagens

ocidentais, e (re)pensar que há entraves no quesito das ferramentas e das “narrativas” da história da arte analisarem as imagens enquadradas como artes indígenas? Enquanto o que o se prevalece é um método de interpretação alinhado ao modelo de arte ocidental. Nesse contexto do viés artístico e seu aspecto etnocêntrico, é evidente ao abordar as imagens de outras artes que nos leva a aproximar a experiência estética do Outro em um lugar desigual no quesito de equivalências a respeito de suas abordagens. Assim, é possível perceber o quanto essa relação precisa ser estranhada, pois exige uma atenção pormenorizada e sensível às diferenças culturais e estéticas, quando envolvem conceitos culturais e concomitantemente às percepções artísticas, em seus respectivos contextos.

No entanto, a atitude de não situar e/ou não contextualizar o referente na imagem, em um prisma que traduza os aspectos da cosmologia, assim como a maneira de modelar o pensamento ameríndio tanto nos aspectos da vivência, quanto aos fatores expressivos na estética, provenientes das particularidades dessas coletividades requer a adesão a um trabalho complexo e interdisciplinar. Haja vista, uma necessidade de recorremos as ressignificações de “como” relacioná-las diante do jogo que constituímos na invenção desse Outro, a qual inicia-se pelo ato perceptivo e permanece alimentado na representação e na relação entre “nós” e “eles”.

Desse modo, o quanto há de cristalização nessas representações da imagem-corpo dos/as indígenas, e concomitantemente suas expressões artísticas precisam constituir uma relação que seja tocante sobre as possibilidades das maneiras de ver e serem situadas em um devir, ou seja, precisam ser constantemente ressignificadas no processo de ensino de arte. Para tanto, a abordagem triangular proposta por Barbosa (2014), e a inserção da imagem ao ensino de arte para a educação estética, histórica e cultural, seguem a compreensão de três eixos a fim de desenvolver uma prática pedagógica com a imagem que são organizadas nas etapas de: apreciação e/ou fruição estética, contextualização e fazer artístico.

Diante dessas possibilidades quanto ao ensino de arte, recorremos aos diálogos com outras áreas de conhecimento para questões pertinentes às possibilidades de interações para pensarmos a imagem por uma perspectiva tanto estética, artística quanto antropológica. Nesse processo, os/as professores/as de arte desempenham um papel fundamental para a educação estética e cultural desenvolvida no ensino dessa disciplina. Quando as temáticas envolvem contextos e especificidades que agregam questões sociológicas, históricas e culturais como as abordagens das temáticas indígenas, torna-se relevante aliar a esse percurso áreas que nos aproximam para obtermos traduções e

aproximações de códigos culturais diferentes, associados ao processo de aprendizagem com as artes.

Essa pesquisa conta com a participação de dois/duas professores/as de arte, os quais contribuem com os seus percursos e reflexões acerca das dificuldades sobre apresentar imagens referentes às artes indígenas e às problemáticas dessa tarefa. Durante o processo das interações não ficamos ilesos das transformações sociais que a crise do coronavírus nos ocasionou com o distanciamento social. E isso de certa maneira, refletiu na continuidade dos/as professores/as que colaboraram inicialmente com suas práticas pedagógicas. E que depois foram ficando no meio do caminho e assim reduzindo as participações e desistências por estafa, por luto, por angústias e por incertezas e também por terem de encarar a “tela brilhante” de modo contínuo na realidade de um ensino remoto. Assim, a dissertação adquiriu uma organização que visou dialogar com as interações por meio da criação do grupo de *WhatsApp* para as interações. E desse modo, as respostas apontaram os direcionamentos para encontrarmos um percurso a ser traçado no decorrer dos capítulos.

O primeiro capítulo busca situar o problema da pesquisa e as compreensões no que confere a utilização de imagens como mecanismos para o ensino das artes não ocidentais, e a relação constituída de modo indireto com o Outro. Para tanto, intentamos apresentar os diálogos e contradições no entendimento de cultura com as áreas de conhecimento, arte e antropologia, na contribuição para o ensino de arte. A proposta visa esse trânsito de diálogo e de contribuições com a abordagem triangular ao situar a importância da imagem no ensino das Artes Visuais. E dessa maneira, acrescentar ao diálogo o viés antropológico para lidarmos com os aspectos culturais e identitários do grupo étnico analisado nesse processo de contextualização de imagens.

O segundo capítulo nos interpõe o problema do referente na imagem fotográfica, as narrativas etnocêntricas e as estereotípias dessa relação desigual constituída por meio da imagem. Assim, vislumbramos por meio de reflexões acerca das possibilidades, mesmo que a princípio problemáticas, de conduzir a imagem, em um processo que descortina as relações constituídas nas alteridades entre percepção, signo, imaginação e cognição.

O terceiro capítulo busca aproximar os conceitos entre arte, antropologia e o ensino de arte. Nessa parte, as possibilidades de relação e contribuições no percurso de ensino de arte, que foram desenvolvidas nos dois primeiros capítulos, dialoga com autores e autoras que realizam essa aproximação entre as áreas e as questões que

envolvem o mecanismo de apresentações e interpretações das imagens, no associar dos dados artísticos e dos dados produzidos pelo trabalho de campo.

1. Um situar da Etnia Kadiwéu



Figura 1 e 2. localização territorial da reserva indígena Kadiwéu em Mato Grosso do Sul. Fonte google maps: <https://abre.ai/b0vV>

Os Kadiwéu em Mato Grosso do Sul são representados na memória coletiva de indígenas e não indígenas com representações associadas tanto pelas conquistas guerreiras e combativas de sua atuação na Guerra do Paraguai, quanto pela arte do grafismo, da cerâmica entre outras habilidades artísticas pertencentes ao grupo étnico. Diante desses aspectos estéticos da arte produzida por esse grupo são conhecidos por seus desenhos e/ou grafismos, por estarem demarcados em vários pontos turísticos da cidade de Campo Grande, no Estado e também na Europa. Nesse contexto, os grafismos que pertencem ao estilo Kadiwéu são desenhos que passam de certa maneira apropriados enquanto formação histórica, social e cultural das representações do grupo no que se refere à identidade coletiva (DURAN, 2015).

Dessa forma, o contato com a etnia Kadiwéu que habitam, em Porto Murtinho, no Estado de Mato Grosso do Sul, descendentes dos Mbayá-Guaikuru, ocorreu de maneira indireta por meio das imagens da cerâmica, desenho, pintura corporal e depois por meio de fontes bibliográficas de pesquisadores/as antropólogos/as que mantiveram uma relação de proximidade e vivência com a etnia. Inicialmente, as representações históricas dos Kadiwéu remetem a um *ethos* guerreiro e persiste aos dias atuais.

Em contraste a essa marca identitária, no oposto temos a delicadeza nos traços encontrados na arte dos grafismos, em que as mulheres Kadiwéu expressam de maneira habilidosa traços sinuosos e delicados. É diante dessa dualidade expressiva, entre o *ethos* guerreiro e as expressões artísticas peculiares da etnia, em que se mira o olhar do não indígena acerca dos atributos guerreiros e estéticos desse grupo, e produzem sentidos e significados aos quais são relacionados.

As primeiras fontes históricas ou o passado remoto do grupo foram registrados no século XVI. São relatos e experiências de viajantes e exploradores com uma grande variedade de registros em cadernos de campo, assim como técnicas com desenhos, pinturas, esboços e posteriormente a fotografia como fonte histórica de representação. Assim, os registros fotográficos mais contemporâneos são escassos devido à autorização de imagem por parte do grupo, o que dificulta o acesso a um material visual mais atualizado.

As fontes bibliográficas encontradas na literatura descrevem a etnia Kadiwéu e constroem representações acerca do que iremos assimilar da mesma, com o objetivo de pensarmos em estratégias de como apresentá-las visualmente, enquanto possibilidades de contato e relação, construídas por meio indireto.

Dessa maneira, realizamos um percurso para que esses dados contribuam com a prática de professores/as de Arte, na educação básica, por meio da leitura de imagem pertencentes aos Kadiwéu. Essa proposta nos coloca diante de especificidades para trabalhar com a temática indígena e conduz-nos à implementação da obrigatoriedade da lei nº 11.645/2008, que acrescenta especificamente a abordagem de imagens contextualizadas no ensino de arte, de história e culturas indígenas, no currículo dessa área.

Para os materiais disponíveis sobre os Kadiwéu no século XIX, temos como referência o livro *Os Caduveos* (1945) de Guido Boggiani, um fotógrafo, artista plástico, comerciante, viajante, etnógrafo e linguista que apresentou-nos a etnografia do grupo de maneira mais contextualizada, com relatos de sua vivência por meio das trocas de mercadorias, principalmente, couros proveniente da caça de animais. O período que o autor viveu entre os Kadiwéu foi entre 1892 a 1897, e após esse período retornou à Itália em 1893. Boggiani pesquisa sobre o grupo nesse retorno à terra natal, e quando volta ao Brasil em 1896 traz uma câmera fotográfica e além do acervo de objetos, cerâmicas, desenhos, aquarelas temos acessos também às suas fotografias (JOSÉ DA SILVA, 2015, p.279). Em 1902, teve uma morte trágica por um Chamacoco, e as fotografias que estavam com ele foram enterradas com cerca de 400 placas de vidro fotográficas, esse material foram recuperados e restaurados por Pavel Fric, totalizando em torno de 83 fotografias, pertencentes ao acervo particular Fric&Fricova.

Após os registros de Boggiani, no século XX, as referências de estudos etnográficos são de Claude Lévi-Strauss (1955) e Darcy Ribeiro (1950); os dados evidenciam os encontros estabelecidos por estes autores com os Kadiwéu em momentos

históricos diferentes que possibilita entendermos o grupo no tempo e no espaço. Após temos as descrições mais contemporâneas e igualmente fundamentais no estudo dessa etnia, produzidas entre a década de 1990 e 2000, de Jaime Siqueira Junior, Giovani da Silva, Mônica Pechincha, Marina Vinha, Francesco Romizi (MULLER, 2017).

Sobre os estudos com enfoque nas artes e grafismos indígenas dos Kadiwéu, localizamos as pesquisas de Berta Ribeiro (1985), Vânia Perroti (2008), Maria Raquel da Cruz Duran (2015), Aline Maria Muller (2017). Na perspectiva de estudos sobre as artes indígenas que abordam outras etnias, por um viés antropológico, a pesquisadora pioneira no campo é Lux Vidal (Grafismo Indígena, 2000), que organizou uma coletânea de artigos de diversos pesquisadores/as das artes indígenas no Brasil, e uma diversidade étnica importante para compreensão das particularidades e similaridades dessa produção.

Na contemporaneidade, temos as contribuições de Lagrou (Kaxinawa, 2007), Velthem (Wayana, 1995) e Barcelos (Wauja, 2008) que oportunizam compreendermos o leque de possibilidades de interpretações e associações com as diferenças entre as etnias apresentadas e que auxiliam a entender o objeto dessa pesquisa, pois envolvem o conceito de arte e estética por uma perspectiva antropológica com as artes indígenas voltadas ao ensino de arte.

Ao retomarmos com as especificidades dessa pesquisa, há um vasto material disponível sobre os Kadiwéu, em diferentes áreas de conhecimento. No entanto, em razão do prazo para a finalização dessa pesquisa concentramos nas imagens, tanto fotográfica quanto de desenhos da coleção de Boggiani e de Lévi-Strauss, que nos possibilitam analisá-las dentro dos prazos estabelecidos para a conclusão da pesquisa. Dessa forma, situamo-nos ao período histórico dos estudos e pesquisas dos Kadiwéu na transição do século XIX ao XX.

Assim, por meio desse material, busca-se constituir um percurso para refletirmos a partir dessas imagens no ensino de arte, a fim de, contribuir para uma contextualização de fotografias, desenhos, aquarelas, entre outros objetos que constam em acervos digitalizados produzidos por Boggiani e Lévi-Strauss. Além disso, identificar as possibilidades de acréscimos ao material visual, imagético e/ou fotográfico de outras fontes de pesquisas para agregar ao acervo, com o intuito de disponibilizar uma diversidade de materiais visuais que possibilitam pensar enquanto “imagens cruzadas” (SAMAIN, 2012).

As imagens dos Kadiwéu, de certa maneira, estão vinculadas ao modo como essa sociedade se organizava e como se organiza com as representações e trocas simbólicas ocorridas entre indígenas e não indígenas. A arte dos grafismos e a maneira formativa de criar por oposições possibilitam composição semelhante às projeções de espelhos dualísticos dos motivos desenhados. Lévi-Strauss (1957) compara os grafismos Kadiwéu às cartas de baralhos, tendo em vista a expressão duplicada da imagem que se repete espelhada como uma carta de baralho. Dessa maneira, acrescentam-nos entendimentos das demarcações dualísticas entre a guerra e a arte, assim como na maneira de organização dos desenhos, no processo de elaboração e divisões das partes para composição de todo o desenho.

Nesse contexto, temos a maneira como os Kadiwéu hierarquizavam-se entre “nobres” e “cativos”, esses eram capturados e pertenciam a outras etnias consideradas na perspectiva Kadiwéu de “inferiores” culturalmente, como os Chamacoco, entre outras. Dessa relação os Kadiwéu “nobres” mantinham uma relação serviçal com os “cativos”. Além desses contrastes, há outros dualismos entre o *ethos* guerreiro marcada pela virilidade enquanto expressão da masculinidade e as artes do grafismo representadas na delicadeza e na feminilidade dos traços, tanto que a divisão de gênero é bem demarcada nesse grupo na separação entre os papéis de homens e de mulheres em suas respectivas funções na coletividade. Logo os homens desempenham os atributos da guerra e as mulheres os atributos artísticos (JOSÉ DA SILVA, 2015, p.277).

Essa prática de captura moldou a concepção do ser Kadiwéu no período histórico em que as fotografias foram produzidas, mas na atualidade essa prática não se fundamenta e/ou tampouco se sustenta. E essa organização hierárquica, utilizada no contexto histórico do grupo, permite-nos refletir sobre as dificuldades de acesso às fotografias em que de fato há apresentação dos Kadiwéu¹, ou seja, a maioria dos representados nas fotografias de Boggiani são os Chamacoco e outras etnias que serviam ao grupo com trabalhos servisais. Já com as imagens fotográficas de Lévi-Strauss, a partir da leitura do capítulo Caduveo de “Tristes Trópicos”, essa hierarquização com relação às imagens fotográficas acerca da mira dos apresentados não foram identificadas as etnias representadas.

¹Sobre as fotografias de Guido Boggiani não serem os Kadiwéu, mas sim da etnia dos Chamacoco foi levantada na banca de qualificação pelo Prof. Dr. Giovanni José da Silva, a qual contribuiu para esta pesquisa de maneira contundente. Devido à concepção e organização hierárquica dos Kadiwéu em castas, eles não seriam facilmente registrados, permitindo apenas seus cativos.

Diante desse aspecto, e das dificuldades de acesso tanto como fontes de pesquisa no *Google Imagens* quanto em um material que apresente as imagens de maneira contextualizada e de fácil acesso para os/as professores/as de Arte, encontra-se como uma tarefa pouco acessível e que demanda tempo de contato com as fontes bibliográficas que não são da área de conhecimento das artes. Em contrapartida, as imagens no ambiente virtual na sua grande maioria são encontradas com poucas referências quanto às legendas, dimensões, ano, entre outras contextualizações importantes à abordagem e leitura de imagens.

Dessa maneira, esse fator dificulta a organização de um material imagético e textual a ser analisado e articulado, enquanto proposta para uma abordagem e aprendizagem em Arte, por meio das imagens e da arte Kadiwéu. Sinaliza o percurso referenciado acima de que o impasse inicial são as imagens que no ambiente virtual ficam fora de seus contextos, mas em contrapartida o acesso digitalizado as democratizam. Além disso, encontrar fotografias mais contemporâneas do grupo que sejam autorizadas é uma tarefa ainda mais difícil para dar uma continuidade aos processos de mudanças no estilo, perceber as nuances na maneira de ser e viver Kadiwéu e suas transformações no devir.

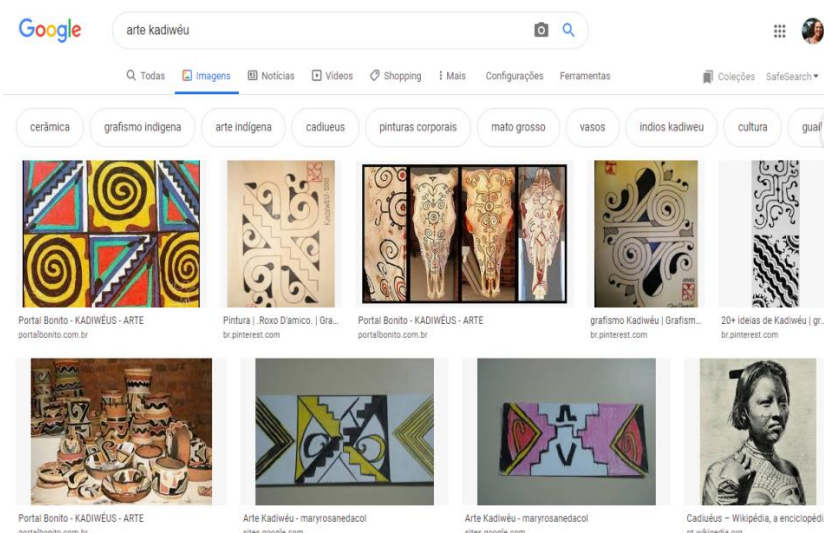


Figura 3. Primeiras imagens disponíveis no Google Imagens
Fonte: <https://abre.ai/b9HA>

Nesse contexto, das imagens selecionadas no ambiente virtual, o esforço para contextualizá-las intensifica devido à facilidade de acesso, no entanto em contrapartida a supressão dos conteúdos confere a primeira problemática identificada nesse processo de pensar a imagem como ferramenta pedagógica e cognitiva.

Diante dessa primeira etapa, apresentamos o contexto visual e descritivo das imagens fotográficas de Boggiani restauradas por Fric. Elas apresentam-nos cenas da paisagem pantaneira, apresentações do grupo tanto em poses individuais quanto em grupos com apresentações das pinturas corporais e faciais por vários ângulos como pose frontal e de lado. O que desperta uma certa curiosidade são as fotografias aos quais os/as indígenas sorriem. Um dado esse que desperta curiosidade, e talvez seja uma representação de proximidade e até sentimento de estar à vontade diante desse equipamento estranho que captura imagens (REYERO, 2012).

Segundo Reyer, os indígenas tinham uma relação com esse equipamento que capturam suas imagens de maneira muito pouco amistosa, tanto que Fric retornou após a morte de Boggiani e registrou relatos sobre a relação que os indígenas tinham com esse tipo de exposição. O que deixa inconcluso se o motivo da morte de Boggiani foi devido ao “poder” de capturar o que lhe foi tão caro à imagem do corpo, como representação de seu duplo, a alma (REYERO, 2012). Essas são perspectivas interessantes para pensarmos essa relação conflituosa e tensa que a captura de imagens incita diante das diferenças que a concepção da polaridade entre Ocidente e não Ocidente lidam com as representações e percepções acerca das imagens.

Ao retomar a seleção das imagens, as de autoria de Lévi-Strauss nos apresentam possibilidades de visualizar os processos da produção de cerâmica, pintura, e localizar onde essas atividades ocorrem e por quem são elaboradas, ou seja, situam as atividades artísticas desenvolvidas pelas mulheres Kadiwéu. Diante dessa associação e apresentação de imagens em conjuntos no diálogo movidas por temáticas que nos permitem pensar e relacionar tantas as imagens de Boggiani quanto de Lévi-Strauss em um entendimento de complementariedade associativa e temática.

A etapa de contextualização é a parte de suma importância e que demanda tempo e pesquisa de fontes bibliográficas diversas, pois nela constam os aspectos históricos, culturais, éticos para a compreensão daquilo que a imagem nos apresenta enquanto um recorte do tempo e do espaço, e das relações sociais e culturais que podem ser muito específicas. A contextualização da imagem exige uma relação interdisciplinar, que vão desde a história da arte, a crítica de arte, literatura, filosofia, sociologia, psicologia, antropologia, entre outras áreas que podem agregar aos dados nesse processo de descortinar a imagem e as suas interações sociais.

Essas leituras condizem com os aspectos de interpretação, que vão desde a objetividade a subjetividade da relação de sentido construída em relação à imagem. A

apreciação acrescenta os elementos da contextualização com a descrição formal dos elementos visuais apresentados e descritivos na imagem, as conexões possíveis enquanto interpretação dos dados analisados que culminam no fazer artístico como condensação dos processos anteriores de produção de conhecimento e cognição em arte (BARBOSA, 2014).

Sobre esse percurso torna-se importante para o ensino e aprendizagem em arte, por meio da leitura de imagens, compreender as etapas desse processo com a Abordagem Triangular que são: contextualização, apreciação e o fazer artístico (BARBOSA, 2014). Essas etapas não precisam necessariamente seguir a sequência como uma lista, mas podem ser alteradas conforme os/as professores/as de arte organizarem os aspectos metodológicos para a prática de ensino e aprendizagem em Arte, com as temáticas indígenas, nesse caso em específico.

A parte da contextualização das imagens fotográficas produzidas por Boggiani e a tentativa de buscar compreender essas fotografias com a leitura do livro *Os Caduveos* (1945) por meio de relatos e sobre o contexto das vivências do autor durante um período de tempo que esteve com o grupo. No entanto, as fotografias foram capturadas posteriormente no seu retorno no ano de 1896, e alguns trechos no livro podem ser subentendidos na direção de apresentar sobre as relações com o grupo, mas não certificados no sentido das escolhas e como ocorriam as negociações para que os/as indígenas permitissem serem fotografados por Boggiani, e consentirem visualizar as intenções tanto de apresentação quanto estéticas que envolvem o processo de registro.

Essa etapa referenciada acima, de acessar dados da pesquisa e trabalho de campo, alinha-se o entendimento de Price (2000) ao situar a relação entre arte e antropologia, como um terceiro caminho, que seria a evocação dos saberes indígenas no sentido de torná-la acessível a um público ocidental para produzir sentido aos processos de produção das artes indígenas em contraste com os nossos modos de entendimento e sentido evocado às artes ocidentais.

Ao retomarmos o processo de continuidade na pesquisa para a contextualização das imagens, a introdução do livro “*Os Caduveos*” escrita por Baldus (1945) traz informações sobre uma publicação de um livro com as fotografias de Boggiani, no ano de 1904, pelo pesquisador alemão Robert Lehmann-Nitsche. No ambiente virtual, esse livro citado por Baldus encontra-se digitalizado e disponível no acervo *online* da

Bayerische Staats Bibliothek². O acesso a esse acervo proporciona o conhecimento das legendas das fotografias que são citadas por nomes de indígenas que posaram para Boggiani durante aquele espaço-tempo. As legendas para a etapa de contextualização são importantes no processo de inserir os dados como os nomes do/a indígena/a, a etnia a qual pertence, entre outras informações relevantes durante esse percurso de leitura e aproximação inicial com as imagens.

Já com as fotografias e os desenhos catalogados por Lévi-Strauss evidenciam uma complementariedade e disponibilidades de informações no livro “Tristes Tópicos,” e o livro “Os Caduveos”, com análises acerca das artes e relatos das negociações para conseguir produzir as imagens fotográficas, e uma mudança de foco para que as mulheres Kadiwéu desenhassem em papéis os grafismos, ao invés do antropólogo criar esses esboços são trechos interessantes para pensarmos as mudanças e tradições nas representações do grupo e aberturas no processo desse diálogo nessa relação de alteridade.

Diante da organização e do lugar dessas imagens na contextualização inicial na arte serem enquadradas e classificadas como artes não ocidentais, artes primitivas, artesanato, artes menores, arte etnográfica, entre outras denominações associadas às imagens que fogem dos conceitos e modelos da arte ocidental. Esse prisma coloca-nos em uma perspectiva diferente para pensarmos a inserção dessas imagens no processo de ensino e aprendizagem das artes indígenas, pois é preciso considerar os entraves acerca desses enquadramentos de narrativas que seguem os modelos eurocêntricos para apreciar, entender e dar sentido a esse estilo de arte. São etapas durante esse percurso que possibilitam acessar essas produções e expressões artísticas diferentes, que nos interpõe (re)pensar sobre questões pertinentes aos conflitos morais, éticos, religiosos, entre outros apresentados e descrito por meio da inserção das imagens dos povos indígenas em uma perspectiva educacional.

As diferenças quanto ao sentido e ao modo como se produzem as artes indígenas são significativas e relevantes e destoam evidentemente dos conceitos e relações que o ocidente condiciona quanto os conceitos da própria arte e dos processos cognitivos dessa relação. Vários pontos tornam-se destoantes para o/a professor/a de arte ao ensinar

²Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central editado también por Rosauer en 1904 disponível: <https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00091698&pimage=00003&l=es>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

artes indígenas com as lentes ocidentalizadas no modo de ver e interpretar essa arte, nos modelos ocidentais de apresentação e compreensão.

Nesse contraste, há a necessidade de iniciar por ideias que tangenciam a maneira contemplativa da arte ocidental, o distanciamento quanto ao acesso de um público seletivo e ao desfrute dessas produções artísticas. E o modo como o suporte e os materiais artísticos são utilizados, assim como as finalidades que se destinam as produções artísticas no Ocidente em contraste com as artes indígenas. Todas essas características devem ser pautadas na relação comparativa com outros estilos e expressões artísticas que não partilham desses mesmos métodos.

Na contramão dessa perspectiva ocidental da arte temos a pintura corporal, em que o suporte para a representação artística sai do enquadramento do papel, da tela para o suporte do corpo. Essa inversão na aplicação do suporte e a possibilidade de conferir transformação como agente social por meio da pintura corporal. Dispõe a situar esse estilo de pintura com uma proximidade a vida e seus sentidos de existir enquanto coletivo apresentado como algo específico e singular para as artes indígenas. E para efeito didático, confere a necessidade de uma formação para treinar o olhar diante da associação com essas expressões e sentidos artísticos diferentes daquilo que é concebido e reconhecido como arte no ocidente.

Diante dessas circunstâncias, as imagens de Boggiani e de Lévi-Strauss nos interpõe diante de reflexões que conferem um deslocamento significativo na perspectiva da tradução dessas trocas simbólicas e organizadas, apresentadas para um público ocidentalizado, aos quais incluem os/as professores/as de arte e os/as estudantes nesse processo de ensino da arte. Tornam-se relevantes antes de apresentarmos as imagens analisadas dessa pesquisa e as possibilidades de montagens e de apresentações apontarmos reflexões importantes que foram sugeridas por professores/as de arte. Assim, precisamos entender sobre o lugar da imagem no ensino de arte e as compreensões dos conceitos, tanto artísticos quanto antropológicos, para aproximarmos dessas imagens de maneira a estranhar o lugar comum que as enquadrados, e nos acostumamos a ensiná-las.

Nesse aspecto, o conceito de agência (GELL, 2018) permite refletirmos sobre o lugar da imagem diante de uma abordagem antropológica, que se torna pertinente e necessária nesse primeiro momento de colocar-nos em um deslocamento de posições e perspectivas de onde mira-se o olhar. Assim, analisar a imagem enquanto agência e compreender o que essas imagens nos afetam, no sentido de *punctum* elaborado por

Barthes (2017). As imagens indígenas são o *punctum*, elas nos apresentam o que para Barthes nos fere, nos provoca e nos atinge por situarem as contradições e choques culturais.

E nesse processo para iniciarmos o diálogo com o ensino de arte na leitura de imagens da arte não ocidental o *punctum* conduz-nos a avançar os contextos daquilo que as imagens nos atingem. Para tanto, apresentaremos esses contextos e o lugar que essas imagens ocupam nesse encontro interdisciplinar entre arte, antropologia e ensino de arte. Apresentaremos os dados produzidos com as entrevistas semi-estruturadas com os/as professores/as de arte, que fazem parte das reflexões e dos direcionamentos dados nos capítulos seguintes.

1.1 Os dados produzidos junto aos/às professores/as de arte

Os dados produzidos por essa pesquisa envolvem a colaboração e compartilhar das perspectivas dos/as professores/as de artes, acerca do ensino das artes indígenas. Desse modo, qual é o lugar das imagens dos povos indígenas nesse processo relacional de ensino de arte com outras culturas? A maneira como nos aproximamos dessas imagens para ensinar sobre questões das alteridades culturais e estilísticas? Essas perguntas mapearam as conduções das entrevistas semi-estruturadas nos diálogos com os/as professores/as de arte. Lecionam acerca de 09 a 07 anos a disciplina de artes na rede pública de ensino com o Ensino Fundamental II, estão entre a faixa etária de 29 e 33 anos e com formação em Licenciatura em Artes Visuais, entre 2011 e 2013.

As entrevistas ocorreram por meio de mensagens pela rede social *WhatsApp*, uma variação entre interações por escrita, ora por áudio e sobretudo o compartilhar das imagens. Dessa maneira, fora criado um espaço de interações para entendermos qual o papel da imagem do Outro no ensino de artes não ocidentais, e como esse processo se constitui no ensino da disciplina. Essas são algumas sínteses de como ocorreram as elaborações das perguntas que seguiram em quatro eixos a respeito dos direcionamentos relacionados: que tipo de relação o/a professor/a de arte tem com as referências e fontes de pesquisas, tanto textual quanto das imagens, para a contextualização das imagens das artes indígenas. Por exemplo: onde (livros/ambiente virtual) as imagens são pesquisadas e selecionadas? Quais os possíveis critérios de seleção e organização das imagens para a apresentação? E como elas são apresentadas em conjuntos e/ou com exclusividade?

Esses foram pontos significativos para entendermos acerca das dificuldades nesse processo *a priori* (o planejamento e organização) do ensino das artes que envolvam sociedades e grupos que não partilham o sentido de arte concebido no ocidente. Assim, como outras questões envolveram *a posteriori* a prática na maneira de como são apresentadas essas imagens, no que antecede a sua apresentação e as abordagens narrativas, se em conjuntos ou/ora com exclusividade.

Nesse contexto das questões, orienta-nos para os direcionamentos quanto a tratativa para refletir como o ensino das artes indígenas participa da prática e organização, no modo de ensinar arte não ocidental a um público ocidental. Nesse sentido, a pergunta: Quais tipos de relações podem ser constituídos por meio da imagem do Outro? Essa questão ficou restrita e específica às reflexões que conduziram nas entrelinhas as relações constituídas no diálogo com os/as professores/as de arte, ela não fora elaborada para ser respondida por eles/elas, apenas por essa pesquisa. Assim, essas relações a princípio inferem-se a colocar-nos em uma região complexa e contraditória entre imagem e vida, e as projeções dessa relação ocorridas por meio de imagens.

Desse modo, a maneira como esse processo de associação e aproximação com as temáticas indígenas no ensino de arte são pertinentes ao conceito das diferenças culturais. Nesse sentido, as relações constituídas nesse percurso exigem esforço e assimilação no sentido de tempo, pois não são relações óbvias, elas precisam ser desnaturalizadas. Assim, em algumas entrelinhas silenciadas nos diálogos com os/as professores/as, direciona-nos em refletir sobre a grade curricular dos cursos de Licenciaturas em Artes Visuais, e por vezes, a ausência de respostas é porque não fora criada uma ponte de diálogo para nos aproximar do Outro — nesse sentido de aproximar coloca-nos o entendimento de dedicar-se às diferenças entre os estilos de artes e como isso pode ser relevante para compreendermos esses processos geridos com o confronto das alteridades.

Esse reflexo acerca do hiato das pontes de diálogos e acesso com as artes indígenas, manifestaram-se nos dois/duas professores/as de artes, que sinalizaram em suas respostas que ensinar artes indígenas é um campo pouco explorado em suas aulas. O professor/a 1 utiliza-se de um tom confessional: “Primeiramente, confesso que a temática indígena ainda é pouco explorada por mim no fazer pedagógico”. E na parte que referência as questões específicas das artes indígenas, o professor/a 1 sinaliza: que “as apresentações das imagens se dão por meio de projeções e são de forma individual”. Nesse percurso, o/a professor/a 1 apresenta-nos a maneira como são organizadas as

imagens das artes indígenas no ensino de arte que envolvem entender o processo de seleção que o lugar onde são acessadas as imagens ocorrem por meio do ambiente virtual. Assim, essas imagens são retiradas do contexto e apresentadas por meio de um projetor de imagens na constituição de uma relação com o distante, ou seja, com o referente na imagem fotográfica.

Outros pontos abordados, pelo/a professor/a 1 conduz ao entendimento de como ele/ela organiza durante esse processo as perguntas para acessar o referente na imagem. Essas perguntas, são fundamentais para o ensino de arte com a leitura de imagens, ou seja, elas conduzem as narrativas na construção de uma relação com o que é apresentado na imagem a partir do referente, e nos conduz ao processo cognitivo do que nos interpela a imagem.

Esse percurso está relacionado intrinsecamente a aproximação dele/a com aquelas imagens de Boggiani e Levi- Strauss, que apresentam os corpos e as artes indígenas Kadiwéu. As perguntas elaboradas pelo/a professor/a foram as seguintes: “Quais as semelhanças estéticas dessas pessoas? Como é o semblante de cada uma? O que será que elas estavam pensando no momento daquela foto?”, essas interpelações fazem parte das primeiras conexões do/a professor/a para selecionar as imagens, e foram evitadas as que apresentavam a nudez dos corpos indígenas, por questões que envolvem a moral e o choque cultural de maneira mais intensa. Por vezes, o leque de perguntas que interpelamos as imagens não nos ajudam a acessar o que desejam nos “dizer” a primeiro momento, pois as imagens não nos trazem afirmações, mas muitas ambiguidades e sugestões do que pensar/sentir por meio delas.

Dessa maneira, o entendimento constituído por meio das imagens conduz-nos a relações interpretativas polissêmicas. Assim, o que elas nos querem dizer, não é dito prontamente, e algumas nunca ousam revelar, fica evidente a sensação de *punctum* a qual Barthes (2017) se refere nas imagens que nos ferem e nos atingem (no sentido das afecções tanto atrativas como repulsivas).

Após esses questionamentos interpelados no primeiro contato com as imagens de Boggiani e Levi-Strauss a atenção fora direcionada às pinturas corporais, a qual o/a professor/a 1 sugeriu um super *zoom* para observação dos detalhes do desenho Kadiwéu, para observação estética e formal, ou seja, o que evidencia o estilo Kadiwéu. Assim, o/a professor/a 1 prossegue com outras questões seguintes ao seu processo de ensino de arte acerca da reflexão, com as imagens compartilhadas que foram apresentadas a partir das interações dele/a, pertinente a conexão com os desenhos

Kadiwéu: “Quais linhas são utilizadas? Como é o traço, as formas, a simetria, etc...” essas questões incidem as especificidades do campo das artes, a qual nos interpõe a tentar compreender as imagens por meio de sua formatividade, ou seja, por meio da decomposição em traços, linhas e a maneira como o desenho está imposto na imagem. Esse método implica em uma análise a qual descontextualiza a elaboração do desenho indígena, pois os elementos visuais básicos da imagem, são decompostos por esse método de leitura que incide na compreensão de arte ocidental, acerca dos elementos básicos da linguagem visual, por exemplo, a linha em espiral, a linha quebrada são abstrações, que a partir dessas unidades separadas da relação com a totalidade no desenho perdem o sentido no momento de realizar a leitura de imagem das artes indígenas.

Assim, o/a professor/a 1 finaliza a arguição com a “necessidade de o/a professor/a estudar para encontrar as respostas a todas essas indagações”, ou seja, as perguntas são lançadas à imagem, e o retorno delas são versões narrativas pertinentes ao acervo e relação que o/a professor/a de arte constituiu por meio das temáticas indígenas, e o entendimento dele/dela acerca das diferenças culturais apresentadas nessa direção. Nesse percurso, evidencia que a relação constituída com as imagens não se concluiu, pois elas continuam o seu processo de agência para criar narrativas e novos elos interpelados nesse processo de ver/olhar/observar as imagens que nos trazem o Outro de maneira indireta, mas que precisam ir além da aparência. Isso seria atingir uma abordagem antropológica e acessar os pertinentes dados produzidos no campo da etnografia, que nos conduz a um elo e ponte com as imagens de maneira a tensionar o que condiz com as impressões subjetivas e a criação de elo e contato com o Outro.

O/a professor/a 2 utiliza-se também de um tom confessional para iniciar a troca de experiências com as temáticas indígenas: “Confesso que ainda faço muito pouco quando o conteúdo de arte não eurocêntrica entra em cena, e por vezes me pego optando pelos mesmos artistas de sempre”. O/a professor/a 2 sinaliza que tem se “policiado nos últimos tempos tentando sair dos estigmas colocados” como “propondo novas abordagens, principalmente do ponto (vista) de pessoa latina e não-europeia, de uma forma não ‘colonizadora’”. No que nos direciona as especificidades das artes indígenas, o/a professor/a 2 propôs um processo importante: o de ser “discutido *a priori* com os/as estudantes as múltiplas linguagens artísticas indígenas entendendo as inúmeras etnias, sua pluralidade, individualidade”. Esse processo coloca-nos uma perspectiva de relação com os povos indígenas “sem negligenciá-los a um espaço separado, descamando o

estigma de exótico e folclórico”. Nesse ponto, é levantada a questão das particularidades étnicas que são pertinentes para deslocarmos dessa relação etnocêntrica quando ensinamos as artes indígenas, apontar essas “inúmeras etnias” é situar uma região de complexidades, de quais indígenas estamos a falar, a pontar, a situar, ora a apresentar?

Em outro ponto, acerca da pesquisa e seleção das imagens o/a professor/a 2 coloca-nos pontos importantes para pensarmos nesse processo de como elas são realizadas e quais são as fontes bibliográficas pesquisadas na maneira como isso ocorre em sua prática. Quanto essas referências específicas as artes indígenas o/a professor/a 2 diz que “não sei de muitas, pois realmente eu não procurei muitas em quanto “livro” e isso é mesmo pecaminoso para um/a professor/a de arte”. Assim, continua nessa arguição sobre as fontes de pesquisa de que “minhas referências são nos livros didáticos [...] e em sites da internet aleatórios”, ou seja, as imagens são acessadas nesse ambiente virtual a qual Belting (2006) propõe-nos problematizar essa supressão dos conteúdos das imagens no ambiente virtual.

Nesse contexto, o/a professor/a 2 sinaliza outros pontos significativos como “não me lembro de ter acesso a algum livro físico específico sobre arte indígena, ou arte indígena local”, ou seja, ele/ela argumenta a falta de acesso a esses materiais para desenvolver habilidades com a abordagem nesse estilo de arte específico. Assim, a pesquisa que realiza durante seus planejamentos é direcionada com o suporte do ambiente virtual: “busco site locais, imagens, vídeos no *Youtube*, jogos que contemplem aquilo que está sendo estudado”. E no aspecto de apresentação dessas imagens selecionadas, o/a professor/a 2 compartilha que ele/ela “procura sempre utilizar imagens em slides com recurso do projetor, som, etc.”, e maioria das imagens são “apresentadas de modo individual” e sequencial (uma imagem por vez).

Os apontamentos dos/as professores/as de arte acerca do processo de ensinar artes indígenas ao compartilharem as suas vivências e experiências foram significativas para construir esse percurso de criar uma relação com as artes indígenas. Assim, como as particularidades de cada um/a nesse processo de selecionar as imagens, pesquisar e contextualizar evidenciam algo complexo a refletirmos, a qual produzem vários impasses quando não há suportes ao tratamento de estilos de artes que não se encaixam aos padrões e modelos ocidentais de conceber arte. Nesse processo, os/as professores/as constroem esses vínculos por esforço imaginativo para suprir as ausências do que foi silenciado em seu processo contínuo de formação.

Diante dessas dissonâncias e distanciamentos, por parte dos/as professores/as de arte em como abordar as imagens e artes indígenas, conduz-nos a refletirmos sobre o conceito de culturas e a maneira como são abordados na disciplina de Artes Visuais, ou seja, como culturas tentam explicar as diferenças sem embasar no apoio e contribuição da Antropologia. Diante dessa perspectiva contraditória, são abordadas as diferenças referentes aos códigos culturais pincelados por uma visão etnocêntrica nas Artes Visuais que refletem no ensino da disciplina com esses hiatos entre arte e os estudos das interações sociais — entre pessoas e objetos aos quais relevam-nos o conceito de agência. Por isso, a concepção de arte ocidental e suas expressões artísticas são constituídas com toques da individualidade do/a artista que são marcados com a concepção da modernidade, o que a distanciado/a artista da sociedade e dificulta a análise quando transposta para as artes indígenas que partilham da ideia inversa, ou seja, o sentido de coletividade nas expressões artísticas.

Para tanto, essa região nos direciona a entendermos que o problema das culturas na perspectiva artística localiza-se na abordagem de culturas de maneira valorativa, etnocêntrica e trazem os resquícios da modernidade e da individualidade de experienciar as relações sociais em uma sociedade ocidentalizada, que na perspectiva do/a artista está distante, pois ele/ela quer inovar o conceber arte. O que dificulta a criação de elos e pontes, quando as culturas analisadas e que não partilham desse sentido de arte ocidental, ordenam-se por coletividades e saberes compartilhados entre pessoas e objetos artísticos que dão sentido e totalidade situadas na vivência em grupo. E quando retirados dos contextos que participam perdem o sentido, e precisam ser (re)alocados em seus contextos, assim como eles funcionam diante dos significados e dos sentidos pertinentes ao grupo étnico, para então serem traduzidos e compartilhados por outras culturas no contexto que nos conduz ao relativismo cultural.

Para tanto, apresentaremos esses contextos no diálogo ente arte e antropologia para contribuir aos/as professores/as a leitura de imagens com as artes indígenas. Dessa maneira, iremos situar o lugar que essas imagens ocupam nesse encontro interdisciplinar entre arte, antropologia e ensino de arte. Apresentar os caminhos possíveis nesse processo de apresentação do Outro por meio da imagem. Assim, torna-se relevante colocarmo-nos em uma perspectiva de nos entendermos enquanto construção e encontro culturais entre as alteridades, mesmo que seja constituída diante da imagem do Outro. Desse modo, os capítulos e itens a seguir procuram explorar as reflexões encaminhadas por esses diálogos com os/as professores/as de arte na intenção

de contribuir as interpelações e problemáticas que envolvem um ensino de arte com as imagens do Outro.

1.2 Um contexto para (re)pensarmos o lugar e as relações das imagens dos povos indígenas nas Artes

As imagens dos povos indígenas e de suas respectivas artes devem ser inseridas em contextos que articulem relações com outras áreas de conhecimento. No caso dessa pesquisa iremos relacionar com o viés antropológico e o conceito de agência na relação entre pessoa e objeto nas interações sociais. Na tentativa, pois desse situar o lugar da imagem e as possibilidades de interdisciplinaridades para pensarmos em arranjos na apresentação. Essa disposição de articular as imagens na interação de conjuntos promove um encontro de perspectivas por pertencerem as concepções e as vivências importantes acerca da percepção das alteridades culturais. Esse direcionamento foi devido a identificação nos diálogos com os/as professores/as de arte quando trabalham com imagens e artes que referenciam os povos indígenas e a maneira como enquadram e classificam essas imagens.

Dos dois/duas professores/as de artes que enviaram seus relatos ressaltam que a temática indígena e as imagens são pouco utilizadas em suas práticas pedagógicas. Além de trazerem problemáticas complexas para serem refletidas durante o percurso de apresentação dessas imagens como questões que envolvem o moralismo, a nudez e o estilo de vida como o ser e o estar no mundo por uma outra perspectiva e lente cultural, são pontos importantes para destravar essas discussões quando são apresentadas temáticas das artes indígenas.

Desse modo, um percurso teórico embasado nas necessidades encontradas com os/as professores/as de arte para entendermos esse lugar de relação entre arte e antropologia para pensarmos a imagem dos povos indígenas no ensino de arte torna-se um lugar pertinente de trânsito de aproximações nesse diálogo. Diante dessas necessidades de ver a imagem não como algo que se apresenta apenas quanto aos aspectos históricos, mas também antropológicos, pois incluem nesse processo uma relação que visa ao estranhamento das práticas e métodos de ensino da arte quando nos confrontamos com as artes indígenas.

No sentido de criar um percurso inicial de proximidade e relação entre arte e antropologia. Temos um marco na década de 1990 com um início de uma definição

teórica com Gell em “Arte e Agência” (2018), sua obra póstuma. O autor apresenta-nos pontos importantes de como aproximarmos-nos de imagens que são classificadas como artes primitivas, arte etnográfica, artesanato, entre outras. A partir do conceito de agência, procura-se entender a imagem, objeto de arte, entre outros, pela perspectiva que enfatiza a ideia de intenção e causalidade, ou seja, está centrada na ação ou no processo como é concebido e significado essas expressões artísticas na sociedade aos quais pertencem (GELL, 2018, p.31).

Outro ponto, importante para entendermos esse conceito e aplicá-lo a relação que iremos construir com essas imagens de maneira relacional e dependente do contexto, no caminho dessas trocas há relação de um agente e de um paciente e assim vice-versa na maneira como constituem essas trocas de sentidos. Com relação aos agentes podemos inseri-los na figura dos/as artistas que produzem significados, sentidos, imagens e objetos, ou seja, condensam possíveis relações e interações assim como interpretações por meio da produção e do fazer artístico. Já os pacientes são o público e/ou observador, assim como os/as professores/as de arte e os/as estudantes que irão de certa maneira reagir ao objeto elaborado pelo agente (GELL, 2018, p.55).

Nesse caso, em específico da apresentação por imagens, além da atribuição do agente na elaboração dos objetos e/ou protagonistas na inferência desses objetos, por tratarmos de imagens que são fotográficas e gráficas, ou seja, as primeiras como recorte temporal, as segundas como desenhos e esquemas. Temos diante da imagem fotográfica o referente que coincide com a apresentação dos corpos indígenas no sentido de conferir uma proximidade com a “realidade” da apresentação. Mesmo que essa relação ocorra de modo indireta, a apresentação das imagens fotográficas, principalmente, influencia de sobremodo as relações constituídas com o Outro. Nessa vertente, há uma relação truncada que justifica de certa maneira, as dificuldades dos/as professores/as de arte lidar com o recurso da imagem fotográfica, pois o referente nos trazer contextos e estereotípias na relação desigual entre indígenas e não indígenas.

De certa maneira, a fim de compreender esse Outro por meio da tradução e de aspectos de aproximação entre ambas às culturas analisadas e associadas os/as professores/as de arte tem que recorrerem a outras áreas de conhecimento para elaboração desse elo na construção de um material visual e textual para a apresentação da temática. Com esse processo de pesquisa para a contextualização das imagens, o trabalho etnográfico, contribui para nos apresentar esse Outro para além do que está visível na imagem. E assim, nos conduzir quanto aos percursos e as possibilidades

geridas por comparações descritivas e pautadas nas diferenças culturais e como podem ser assimilados os valores e significados desse encontro indireto (GUSMÃO, 2000, p.12).

O que torna significativo é que essa região de encontro por meio da imagem é desigual e passa a ter um papel de julgamentos com o Outro, o qual precisa ser enfrentado em um primeiro momento com os/as professores. No entanto, a dificuldade de desenvolver atividades com temáticas indígenas implica na ausência e escassez de formações que especificamente abordem o contexto das leituras de imagens.

Nesse ponto, os caminhos que a área de conhecimento artístico se limita com as especificidades das culturas sugeridas de maneira valorativa, moral e filosófica na concepção da estética como recurso que produz dicotomias e desigualdades no como são abordadas no conflito de dualismos entre arte ocidental e arte não ocidental e os parâmetros de como são classificadas no contexto artístico e relacionado com a sociedade interfere nesse trânsito e diálogo culturais (CESARINO 2017, p. 1).

Outro aspecto que pode ser acrescentado ao conjunto de dilemas encontrados por professores/as de arte, é sobre o “enquadramento” das imagens e/ou objetos de arte no que Belting (2005) entende como uma narrativa utilizada como mecanismos para a leitura e para a interpretação das imagens na História da Arte. Esse recurso muito ensinado nas formações e empregado por professores/as de arte contextualiza as obras de arte, objetos de arte, imagens entre outros.

No entanto, os paradoxos são constantes entre Arte e Antropologia no que se referem aos aspectos codificados no conceito de estética, principalmente no que implica a produção de valores e até a possibilidade de o recurso da narratividade propiciar referências já identificadas e legitimadas sobre o modelo de Arte Ocidental apreendido na formação com maior ênfase.

Diante desse fator, a construção de uma “Ciência do Belo” centrada no modelo ocidental torna-se significativa se avaliarmos como as nossas lentes culturais constroem a maneira como nos relacionamos com a arte e os conceitos de beleza e feiúra associados a concepção de uma estética não ocidental. No discurso pronunciado por Valéry (1983) no Segundo Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte, em 1937, apresenta a ideia sobre a referência do conceito de estética para a construção do “olhar” Ocidental. Dessa forma, esse olhar também partilha similaridades com os mecanismos de compreensão sobre os elementos visuais que condizem com a formação concedida aos/às professores/as de arte no tratamento das leituras de imagens.

Ele (o olhar) faz meu espírito hesitar entre a ideia estranhamente sedutora de uma “Ciência do Belo”, a qual, por um lado, nos faria discernir *com segurança* o que é preciso amar, o que é preciso odiar, o que é preciso aclamar, o que é preciso destruir; e que, por outro lado, nos ensinaria a produzir, *com segurança*, obras de arte de um valor incontestável (VALÉRY, 1983, p.18).

Essa reflexão é de relevância, pois sintetiza o propósito a que vem a ser a estética para a Arte Ocidental, e dessa maneira, entender a construção do olhar na apreciação proposta na Abordagem Triangular que é o momento que o olho percorre a imagem e produz julgamentos que são desde estéticos, morais e até filosóficos, entre outras realidades constituídas nos sujeitos. Podemos referenciar nessa passagem de Valéry, que a função exercida por essas concepções estéticas permeia a nossa construção do gosto e as relações criadas com as diferenças, fundamenta filosoficamente a ideologia da sociedade Ocidental na apreciação da arte.

Diante dessa problemática suscitada, convém lidar com aspectos que intencionam deixar visíveis os contrastes que permeiam o processo de diferenciação — como maneiras de ver — entre uma cultura e outra e como processar essas etapas e possíveis traduções no percurso de ensinar as artes indígenas para um público que não tem acesso as experiências do trabalho de campo. E evidencia um lugar comum em meio as associações e percepções distorcidas ora distantes com imagens estereotipadas para criar um elo significativo com o Outro de modo etnocêntrico. Assim, os contrastes entre arte ocidental e arte não ocidental, permitem uma relação com perdas significativas na interpretação e leitura dessas imagens que dizem respeito sobre as artes, mas antes de tudo sobre a vida e a sua organização — valores morais — e as interações humanas que constituem a diversidade étnica, histórica e cultural de sociedades.

Com essas reflexões balanceadas são delimitadas as limitações do campo da estética e da arte, lidar com o conceito de culturas pelo viés antropológico, por isso ressalta-se a tarefa que demanda compreensão dos termos investidos em cada disciplina a serem estranhados por professores/as de arte e (re)adequados para analisar o seu alcance e entendimento com as aproximações realizadas entre uma área e outra nesse diálogo. Quando se intenta aproximações entre epistemologias e ontologias diferentes, o estranhamento por parte dos /as professores/as de arte devem ser um exercício constante para o ensino das Artes Indígenas.

Ao considerarmos a definição de objeto de arte que na perspectiva ocidental é algo institucional, ou seja, exclusivo ao “mundo da arte”, que o determina e o nomeia. Desta forma, na perspectiva antropológica tais definições não fazem sentido de serem limitadas por esses conceitos. E para os/as professores/as de arte promovem um deslocamento no compreender que o mesmo objeto de estudo concebido na Arte muda os ângulos e as interações quando apontadas por um outro viés que coloca a imagem em uma abordagem coincidente com a vida e que sinalizam possibilidades de constituição da arte no sentido de entendê-la por meio das interações sociais.

Entretanto, a relação vinculada às produções artísticas em sala de aula implica o uso do dispositivo da imagem e como esse olhar ocidental dos/as professores/as de arte e também dos/as estudantes relacionam-se com a percepção desse recurso midiático de transmissão e de apresentação de outras culturas tendo em suas formações um recurso narrativo embasado nos modelos de artes ocidentais. Diante dessa possibilidade de repensar maneiras de aproximações e traduções, recorreremos à definição teórica para a antropologia da arte a qual inicia-se com Gell (2018).

Nesse contexto de apresentação e aproximação por meio da imagem, a problemática coincide na retirada dos objetos de arte fora de seus respectivos contextos e até mesmos das imagens que são a representação de sua duplicidade com o dispositivo da fotografia. No entanto, retirar dos contextos esses objetos das sociedades aos quais pertencem interpondo a reflexão da presença de uma ausência produz uma duplicidade conflituosa entre percepção e ficção geridas no enquadramento narrativo das imagens. No que se refere, à fruição estética do olhar Ocidental e na sequência a essa série de problemáticas acerca das relações humanas diante das diferenças aos quais estigmatizam o corpo, a vida e o estilo do Outro apresentado na imagem (GUSMÃO, 2000, p.16).

Severi (2011) apresenta outra passagem crítica nessas diferenças, que podem auxiliar-nos nesse ponto sobre as bases e fundamentações da área da arte. Na década de 1960, um importante debate de Lévi-Strauss com o artista surrealista Breton (2008) sobre as discrepâncias nessa relação e suas perspectivas na maneira de olhar no viés artístico e no viés antropológico. Colocou em evidência, por meio dessa discussão a possibilidade de identificar o grau de desconexão e até desprezo por parte do artista surrealista para a compreensão dos conceitos empreendidos nas ciências sociais com relação à invenção e produção artística de sociedades não ocidentais.

Para Lévi-Strauss as artes são grandes temas sujeitos à reflexão antropológica, temáticas apreciadas pelo autor, por mais que o mesmo não tenha utilizado o termo Antropologia da Arte em seus escritos, se sobressai como teórico da arte desde o final dos anos 1950 e chama a atenção com suas reflexões sobre a relação arte e sociedade sem preocupações com os referenciais estéticos, ou seja, não recorre as suas análises com base na perspectiva artística (SEVERI, 2011, p.54).

Em 1957, Breton publica um ensaio dedicado às artes não ocidentais sob o título de *L'Arte Magique* (A Arte Mágica), o autor considera que o domínio da invenção humana, e isso é compreendido de maneira generalizante e sem distinção alguma com relação ao contexto ou espaço-tempo da qual o/a artista está inserido/a, pois a sua inferência para sentir ou apreciar Arte Primitiva corresponde ao entendimento anacrônico dos conceitos de instinto, à magia no que evidencia uma relação ocidental com o “exótico”.

Dessa maneira, Breton argumenta que a arte deve ser obediente às leis próprias, o que na perspectiva Ocidental se aplica perfeitamente a esta visão, pois a arte se aparta de seu público, e torna-se algo individualizado e particular ao universo da pessoa, ou seja, a interpretação desse objeto torna-se relevante ao mundo particular de quem olha e julga. A problemática desse ponto, encontra-se em algo que esbarra no senso comum, ora o olhar diante do desconhecido procura por pontos de encontro que possam relacioná-las e associá-las com o que é conhecido e passível de também ser traduzido no encontro de culturas, mas pela perspectiva reduzida e generalizante do senso comum. Por outro lado, não há estranhamento nesse modo de se relacionar com o Outro, ou seja, fica uma relação etnocêntrica do olhar para outras culturas.

Seria oportuno considerar nesse diálogo, entre Breton e Lévi-Strauss, a constituição da problemática também encontrada por professores/as de arte, pois as contribuições de Breton com “ousadia” em sua interpretação das artes não ocidentais, em dissonância com o “olhar” de Lévi-Strauss levanta perguntas importantes para estranhar a limitação que esse método interpretativo das artes ocidentais impõem as artes de outras culturas.

Desse modo, a tentativa de Breton em colocar a arte de povos primitivos em uma discussão que não reconhece que o próprio “olhar” está situado e que seguem as leis da estética ocidental é muito similar aos conflitos que os/as professores /as de arte produzem diante das artes não ocidentais na abordagem e leitura de suas imagens. Por esse viés, ainda há alteração da percepção por tentar atribuir uma definição de Arte com

“finalidades mágicas” comparando-as quase indistintamente por talvez as vanguardas europeias basearem-se suas inspirações com a arte primitiva nesse viés e percurso interpretativo entre o “mágico” e o “exótico”.

Nesse contexto, o que implica em uma abordagem problemática na elaboração das traduções tanto na arte Ocidental quanto na arte não Ocidental em colocá-las lado a lado, sem resolver as disparidades de qual tipo de abordagem irá dar conta dessa relação e das traduções entre as culturas envolvidas. No viés artístico pautar os estilos e as expressões artísticas que não condizem com seu contexto de sociedade torna-se algo muito vago para a antropologia e sem fundamento reduzi-la a etiqueta de arte “primitiva”³e/ou às propriedades mágicas, pois se continua dessa maneira a alimentar o “olhar” e a atrair sentido e agência para o “exótico” tão demarcado pelo público Ocidental (SEVERI, 2011 p.54). E nesse público ocidental incluem-se os/as professores de arte e os/as estudantes.

Ao retomar a abordagem para a Arte Primitiva por um público não indígena, Lévi-Strauss respondeu a Breton apresentando os seguintes questionamentos: “De qual arte se trata? De qual magia? E, sobretudo, de qual sociedade?”, ou seja, Breton não definiu o conceito de magia e nem determina o espaço e tempo da sociedade a qual está se referindo, a normatização na “visão” de Breton não denomina e nem situa, e dessa maneira o artista compactua com um ponto crítico que não auxilia na possibilidade de diálogo do campo estético com as artes não ocidentais. Esse percurso narrativo e interpretativo espelha e projeta no ensino e aprendizado de arte a posição a qual Breton associa a concepção e a definição de arte que nos relacionamos no ocidente de modo etnocêntrico. E dessa maneira ele consegue traduzir a posição que professores/as de arte reproduzem nessas representações com as Artes Primitivas.

Esse aspecto homogeneizante analisado por Breton para entender a Arte Primitiva não avança na discussão e na constituição de uma relação com as alteridades nos objetos de arte não ocidentais, mas por outro lado, torna evidente a atitude herdada de uma visão etnocêntrica de apreciar arte não ocidental situando-as em propriedades estéticas do “exótico”. Por esse prisma, a tensão provocada por Breton ao empregar o termo magia para definir as Artes Primitivas, o artista o emprega de uma maneira vaga e dissipa qualquer pretensão de diálogo com a antropologia (SEVERI, 2011, p. 55). Ainda

³Arte primitiva entra na definição que cataloga as artes que são desde o período da pré-história, e as artes que são enquadradas no estilo de arte não ocidental, aos quais incluem-se as artes indígenas. Esses termos podem modificarem, mas condizem com a perspectiva e catalogação de livros de artes, didáticos, entre outros.

que tenha sido problemático a *L' Arte Magique* (A Arte Mágica), a resposta de Lévi-Strauss à Breton impactou e marcou por um tempo, da mesma forma, as reflexões descritas por Severi (2011) que ilustram com argúcia a complexidade das perspectivas entre as áreas de conhecimento e sua relação conturbada para (re)pensarmos a nossa perspectiva ao analisar e interpretar essas imagens para fins didáticos.

Outro exemplo importante para ilustrar essa sequência “dessa orgulhosa ignorância” viera de outro artista, Pablo Picasso, que tinha uma coleção de esculturas e máscaras africanas, o que o inspirou em sua produção artística, ou seja, apropriou-se esteticamente das mesmas sem recorrer aos saberes por detrás desses objetos de arte. No ponto de vista de Picasso, ele declarou que não sabia do processo e contexto dessas produções, e que ele sabia de tudo o que era preciso saber quando ele olhava para elas (SEVERI, 2011, p.56). Picasso com sua versão interpretativa e pessoal sobre as artes africanas é um projeto de generalização a qual não importa a funcionalidade que elas possam ter em seus contextos, mas que ela de certa maneira está suprindo estilisticamente algo que o artista conclui como mais importante, que é inspirar o seu fazer artístico.

Dessa forma, é preciso considerar esses aspectos críticos e individuais de interpretar a arte não ocidental seja um resquício dessa perspectiva ocidental de entender a arte a qual moldou e molda nossa relação com as artes não ocidentais. E que por vezes promovem o distanciamento de questões importantes para as análises interpretativas na associação entre a Arte e Antropologia a (re)direcionar o ensino de arte nessa perspectiva do contexto. O hiato que perdurou entre os relatos citados por Breton e Picasso nas Artes Visuais para dialogar com os aspectos culturais e sociais nas relações “entre” objetos de arte e pessoas, impõem uma postura de distanciamento do que faz-nos compreender a arte como um sistema cultural e pertencente a um espaço-tempo localizado no entendimento dos vieses culturais (GEERTZ, 1997).

Dessa maneira, no campo artístico há uma preocupação com a valoração da Arte em perspectiva estética, contemplativa, classificatória, formal e técnica, pois o contexto passa a ser meramente histórico datado e pertencente a uma classe social que se referência no modelo ocidental para a legitimação do que possa ser definido como Arte e isso nem é passível de ser definido por um público, mas pelas próprias instituições do “mundo” da arte. Essas narratividades e concepções que fundamentam a disciplina são aprendidas nas formações de professores/as de arte, que as reproduzem no ensino e aprendizado em arte.

Entretanto, quando se trata de situar o objeto de arte nas relações sociais é pouco ou quase nunca explorada no viés artístico e quando ocorre são pinceladas breves históricas, por ser evidente a preocupação com a individualidade do artista e a produção artística referenciadas nas formas, composições e métodos de criação que evidenciam a expressão e a manifestação de um gênio e de um movimento artístico (MORPHY, 2006, p.2). Por outro lado menos explorado, nas artes, temos o viés antropológico com preocupações diferentes, mas que são imprescindíveis para propiciar aos professores/as de arte perspectivas que estranhem os métodos de leituras de imagens e conduzam a percursos para dialogar com outras concepções de arte e de fazeres artísticos,

Ou seja, interessa ver o que estes objetos e seus variados usos nos ensinam sobre as interações humanas e a projeção da sua sociabilidade sobre o mundo envolvente na sua relação com seres e corpos humanos que máscaras, ídolos, banquinhos, pinturas, adornos plumários e pulseiras tem de ser compreendidas. [...] os diferentes sentidos que a relação entre objeto e pessoa pode adquirir se constitui em problemática legitimamente antropológica (LAGROU, 2007, p.49).

Nesse contexto, a autora convoca-nos a pensar em como esses objetos circulam nas comunidades indígenas, e contribui para um direcionamento na leitura de imagens pertencentes as artes indígenas da qual não temos acesso, aos quais são os significados, sentidos e circulação de saberes que esses objetos condensassem nas comunidades e grupos aos quais pertencem que importam nessa relação arte e sociedade. Por essas questões, serem tão relevantes para os/as professores/as de arte aproximarem-se desses novos códigos culturais para abrir um outro leque de possibilidades de relacionar arte com a vida. E assim, compreender o lugar que as Artes Indígenas propiciam a pensarem em questões e problemáticas antropológicas tanto nos modos de percepção e de sentido quanto no como organizá-los quando interagem nas relações sociais do grupo.

As questões que envolvem o entendimento de perspectiva são equivalentes as questões que envolvem o estranhamento tão necessário para a antropologia, é preciso estranhar o lugar comum. Para tanto, faz parte do processo, encontrar no estranhamento das referências ao modelo ocidental de arte as preferências convencionadas no “olhar” e na maneira de interpretar a arte ocidental. Ou seja, é possível o/a professor/a de arte dialogar com estas diferenças culturais, mesmo que de maneira indireta, e colocá-las em contraste com a cultura a qual pertence para tornar visíveis as diferenças em relação ao Outro?

A circulação de imagens, objetos de artes, trocas comerciais, entre outros processos advindos das Artes Indígenas são participantes desse modo transcultural, que

seriam um encontro e disputa de significados entre ambas as culturas aos quais participam desse trânsito interétnico intermediado por expressões culturais e artísticas. Esses contrastes são tanto culturais quanto estéticos, participam da construção das diferenças entre arte ocidental e não ocidental, a qual incluem as Artes Indígenas e o desejo de ver artes de outras culturas. Segundo Gell,

[...] de modo estético nos diz mais a respeito de nossa própria ideologia e sua veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos do que a respeito dessas outras culturas. O projeto de uma “estética indígena” está essencialmente voltado para o refinamento e a expansão das sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, proporcionando o contexto cultural dentro do qual objetos de arte não ocidentais possam ser assimilados às categorias de valorização de arte da estética ocidental (GELL, 2018, p. 26).

Para o ensino e a aprendizagem em arte para essas categorias de valorização conveniente nas artes ocidentais, demandam reflexões aos professores/as de arte que destacam as relações entre “nós” e “eles” como construções que projetam em um espelho irregular as mazelas pelo ponto de vista determinado de uma perspectiva cultural etnocêntrica, por exemplo, pautando e medindo as percepções ao julgar e enquadrar as experiências do Outro não levando em conta a noção de equivalências no que concerne à “relatividade cultural” são comparações e aproximações que podem mais distanciar do que nos aproximar dos objetos de artes de outras culturas (WAGNER, 2017, p.27).

Assim, é possível inferir que a proposta de produzir diálogos entre as disciplinas e transformá-los em práticas didáticas, para auxiliarem aos professores/as de arte a organizarem, selecionarem imagens e fontes bibliográficas aos quais pretendem colocarem um ponto de estranhamento e deslocar o sentido de ser “por meio do contraste experienciado” de modo indireto, nas concepções estéticas e artísticas entre culturas diferentes. Nesse processo, o sentido que Wagner atribui à cultura para se tornar algo visível, ou seja, perceptível quando há contraste aos modos de ser vivenciado no coletivo (WAGNER, 2017, 29). E esses modos podem ser agenciados por meio da relação construída na percepção de imagens e nos sentidos e significados que essas relações assimilam e constroem no texto etnográfico.

Para compreendermos esses processos há a necessidade de acessá-los de maneira indireta por meio de etnografias, para que os/as professores/as de arte possam criar pontos de associações e relações com as culturas e Artes Indígenas. Por isso, torna-se importante essas compreensões sobre o lugar em que ocupamos e como nos

relacionamos com as diferenças. Estes pontos levantados neste capítulo versam nuances que transcorreram o sentido e análise da imagem por um viés antropológico, para contribuir no ensino e aprendizado de imagens que dizem respeito a estilos e modos de ser diferentes que organizamos e concebemos o mundo.

Esses dados precisam ser ordenados por níveis de relações possíveis para alcançar a dimensão da agência social refletida entre os objetos e as pessoas nas expressões artísticas e trocas simbólicas entre culturas voltados para o ensino de arte. No entanto, oportuniza refletir sobre a relação conturbada entre a Arte e a Antropologia, a definição do que a arte representa no “olhar” do ocidente para avaliar a dimensão daquilo traduz em uma relação interétnica e ter a percepção do que falta para que o diálogo aconteça significativamente e faça parte das problemáticas de ensinar artes não ocidentais.

Desse modo, nos vemos em constantes dificuldades de associação com relação ao conceito de estética e o quanto ele fundamenta e direciona o “olhar” de um público Ocidental quando aprecia a arte não ocidental, e o quanto essas perspectivas devem ser demarcadas, porque o nosso olhar não é “universal”. De certa maneira, estamos situados em um contexto e o nosso “olhar” é um reflexo sobre o espaço e tempo a qual inferimos nosso contato com estilos de arte aos quais são denominadas artes primitivas, artesanato, artes menores, artes indígenas, entre outras denominações coincidentes quanto ao conceito.

Por essa perspectiva, infere-se nesse processo do “olhar” as experiências e os sentimentos que as expressões artísticas nos interpelam, enfim, elas possibilitam maneiras para contrastar as diferenças na atribuição de sentido aos objetos de arte não ocidentais e o modo como transitam essas trocas de sentidos na relação entre ambas as culturas no processo de ensino de arte. Portanto, é fundamental situar a relação possível que o objeto de arte não ocidental agência no social ocidentalizado naquilo que implica a percepção e a imagem do Outro, que contribui a compreensão das representações da imagem e as questões culturais que implicam (re)atualizar esses entendimentos para o ensino e aprendizagem em arte e situar o lugar da imagem nas Artes Indígenas.

1.2.1 O lugar da Imagem, do Corpo e dos Grafismos: relações e possibilidades de pensar a arte e a aprendizagem

A imagem pode coincidir com um objeto de arte, mas por vezes, o objeto de arte não coincide com a imagem (BELTING, 2005, p.66). Dessa maneira, a imagem

apresentada em sala de aula de corpos, grafismos e artes indígenas na perspectiva ocidental pode não coincidir com a obra de arte, mas agenciam por meio da imagem fotográfica e/ou desenhos etnográficos a necessidade de uma abordagem antropológica, devido ao referente apresentado na imagem ser a apresentação das Artes Indígenas e suas expressões artísticas singulares a etnia a que pertencente.

Na perspectiva antropológica, a definição e a relação com o objeto de arte sofrem alterações significativas na interação com a cognição e sentido dos objetos de artes. O que condensa um ponto importante nessa relação é a ação social, ou seja, o objeto de arte “são signos-veículos que transmitem significados”, ou são concebidos para “provocar uma reação estética validada pela cultura”, ou “ambas as coisas ao mesmo tempo” concebidas para apresentação ou representação dessas culturas (GELL, 2018, p.28). A ação social envolve a compreensão das relações atribuídas entre objetos de arte e pessoas.

Assim, essa relação na perspectiva do ensino de arte visa promover ações assimilativas e comparativas que envolvam não somente as questões pertinentes a história, mas também as interações que esses objetos de arte produzem no olhar e sentido do grupo aos quais estão inseridos. Nessa perspectiva, em vez de enfatizar a “comunicação simbólica” no sentido de evidenciar a intencionalidade de enquadrar no sobrenatural e mágico das Artes Indígenas, há uma concentração nas ideias de “agência, intenção, causalidade, resultado e transformação”, centrada na “ação” social dos objetos de arte e/ou imagem. Vale ressaltar a diretriz dada pelo argumento de Gell que “é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica, já que se preocupa com o papel prático de mediação exercido pelos objetos de arte no processo social” e não uma interpretação como se fossem textos (GELL, 2018, p.31).

Segundo Lagrou (2007), argumenta que Gell “só foi capaz de tornar seus ‘índices de arte’ em agentes porque admitiu algum tipo de sentido e contexto de interpretação, o que possibilitou seus artefatos ou imagens de agir” (LAGROU, 2007, p.56). Sob essa ótica, há um ponto de inflexão importante com o ensino de arte na contemporaneidade. Barbosa (2014) argumenta acerca de uma transformação metodológica e enfoques diferentes conferidos no modernismo e no pós-modernismo. No primeiro a ênfase recai na originalidade e expressão, enquanto no segundo situa a importância da cognição no processo de ensino e aprendizado em arte (BARBOSA, 2014, p. 98).

O que nos faz (re)pensar como as contribuições de sentir e inferir sobre as artes adquiriram cognição porque também fazem parte da linguagem e interagem tanto na individualidade quanto na coletividade. No entanto, a complexidade de uma definição acerca da arte, é como um jogo complexo em que se utiliza de metáforas, e assim constrói-se novos arranjos e possibilidades de ser e/ou de existir e também de se relacionar com o “mundo”.

A conjunção desses fatores está em consoante diálogo com a perspectiva e/ou ponto de vista na maneira de ver as transações implicadas nessa relação entre objeto e pessoa, que são equivalentes na perspectiva antropológica. Vale notar que esse processo se denomina agência social, e a maneira como são realizadas as inferências cognitivas mediadas por relações sociais e simbologias podem deslocar a “noção de pessoa” atomizada e individualizada recorrente no pensamento ocidental e concomitante no ensino de arte vinculado a ele (GELL, 2018).

Assim, a cognição atua além de uma decifração exigida pelos símbolos, pois a cognição é reagente de processos mentais independentes do domínio simbólico, de saber ou não o que o código significa; a cognição se constitui de maneira independente desse aspecto. É sob essa óptica do encontro com as diferenças no estranhamento e no choque cultural, que a percepção do Outro torna-se importante, pois a antropologia apresenta “análises minuciosas de comportamentos, performances, discursos, entre outros que sejam aparentemente irracionais” e intenciona, a fim de:

[...] localizar ou contextualizar o comportamento não tanto na “cultura” (que é uma abstração), mas na dinâmica da interação social, a qual pode de fato ser condicionada pela “cultura”, mas é mais bem compreendida como um processo ou dialética real que se desenrola no tempo (GELL, 2018, p. 36).

Ao situar esse aspecto Gell busca constituir um corpo, ou seja, pensar a arte não com as recorrentes abstrações advindas da cultura, mas da interação social, e essa perspectiva torna visível. A partir do tempo que essas relações acontecem nos corpos e não nos objetos, que são seus agentes da memória estética compartilhada em uma coletividade e produzem sentidos tanto na individualidade quanto na coletividade.

Esses aspectos permitem compreender e/ou considerar a interação social como sentidos compartilhados de modo significativo e gerenciados ao pertencimento das interações entre objetos de arte e pessoas. No sentido estrito, da cultura Kadiwéu, dados importantes encontrados na leitura de etnografias do grupo contribui aos professores/as de arte como localizar e contextualizar a relação objeto e pessoa nas projeções de uma

cultura sobreposta irregularmente na cultura do Outro e identificá-las na ocorrência dos significados gerenciados pela perspectiva Kadiwéu.

Essa postura pode ser conferida e associada em uma passagem para compreendermos essa projeção irregular, Nietzsche (1987, p.178) se refere à figura do andarilho como aquele que se desloca de sua perspectiva comum “para ver com distância nossa moralidade”, e “para medi-la com outras moralidades, anteriores ou vindouras, é preciso fazer como faz o andarilho que quer saber a altura das torres de uma cidade: para fazer essa constatação deixa a cidade”, por meio dessa atitude de mudança de ponto de vista e de deslocamento é algo equivalente a uma postura antropológica de assimilação com outras culturas de grande valia para descentralizar as certezas consideradas inatas na cultura a qual se pertence diante do “olhar” educado para perceber determinados sentidos restritos.

Nesse contexto ao referenciar-se ao ponto de vista, e as relações entre “nós” e “eles”, assim como as construções de significados e as tensões provocadas neste “diferenciar-se constante” é o que torna imprescindível compreender as “trocas” de sentidos impostas nas relações transculturais. Como compreensão do usufruto de circunstâncias relacionais quanto ao ponto de vista, situar-se em um corpo e conseqüentemente em sua cultura. No entendimento de Wagner (2017), as maneiras e limitações que “a consciência da cultura” se impõe e,

[...] o fato de que nós mesmos pertencemos a uma cultura (objetividade relativa), e o de que devemos supor que todas as culturas são equivalentes (relatividade cultural) - leva a uma proposição geral concernente ao estudo da cultura. Como sugere a repetição da raiz “relativo”, a compreensão de uma outra cultura envolve relação entre duas variedades do fenômeno humano; ela visa a criação de uma relação intelectual entre elas, uma compreensão que inclua ambas (WAGNER, 2017, p. 27).

Nesse contexto relacional e o ponto de “transações culturais” para uma compreensão que envolva ambas, no caso dessa pesquisa, não é possível levar o campo para a sala de aula sendo que esse acontece por meio de imagens, livros didáticos, que proporcionam esse contato com o Outro implicado no ver imagens, objetos de arte, documentários, cinema entre outros recursos possíveis utilizados por professores/as de arte, por isso a interação proporcionada por imagens constroem pontes de diálogos e relações importantes diante das alteridades e suas constituições. Nesse decurso do tempo, as relações com as alteridades permitem um encontro e relacionar sobre o que há em mim a qual pertence ao Outro e vice-versa.

Nesse ponto, ao retomar o conceito de objeto de arte categorizado na arte ocidental acerca das sociedades que não compartilham da definição de arte, os objetos são catalogados como arte etnográfica e/ou Arte Primitiva, o que deve ser constantemente revisado e discutido (GELL, 2018, p.23). Sob essa ótica, as dificuldades quanto aos termos empregados são problemáticas, porque caem na armadilha da classificação dicotômica do ponto de vista ocidental.

Esse autor também sugere analisar obras de arte não ocidental com as teorias do campo da arte (estética) ocidental mesmo que essas sociedades não tenham uma ideia similar ao termo a qual se emprega no ocidente, pois,

Não faz sentido desenvolver uma “teoria da arte” para nossa própria arte e outra, distinta, para a arte dessas culturas que caíram, certa feita, sob o domínio do colonialismo. Se as teorias (estéticas) ocidentais da arte se aplicam à “nossa” arte, podem e devem ser também aplicadas à arte de todos os povos (GELL, 2018, p.23).

A maneira como o público ocidental está apto a ver, olhar, observar e classificar obras de arte a qual inclui também a esse público professores/as de arte e estudantes não indígenas. Faz com que todo esse processo na abordagem triangular identifica-se com a etapa inicial da apreciação e assimila-se como que Price (2000) pontua como deixar o “olho percorrer a obra”. Essa etapa é inicial no processo de leitura de imagens e torna-se essencial durante ele o situar e o contextualizar o que a história da arte tem feito e faz, mas apenas contextualizar historicamente não é suficiente com as Artes Indígenas, pois precisa-se ir além no que refere-se às equivalências, comparações e relativizações que tornem assimiláveis as traduções e relações estéticas nesse trânsito transcultural das artes com as teorias de arte que temos conhecimento e como abordamos estéticas de outras culturas nesse processo assimilativo (INGOLD, 2008, p.43).

Nessa etapa de construção de sentido, referem-se à exploração sensorial como um dos passos aos quais permitem a compreensão dos significados nas transações de sentidos em que “são expressos simbolicamente por meio de metáforas” na possibilidade de diálogos com o que entendemos por arte ocidental e não ocidental e possibilitar maneiras de relacioná-las (INGOLD, 2008, p.44). Dessa maneira,

[...] a ideia básica de que as culturas podem ser comparadas em termos do peso relativo dos sentidos através dos quais as pessoas percebem o mundo à sua volta foi mantida. Assim, não é tanto no quê elas percebem, mas em como elas percebem, que as culturas diferem. Não será mais possível identificar variações culturais com visões de mundo alternativas, como se todos percebessem seus entornos da mesma forma (visualmente, vendo-o), mas vissem coisas diferentes por conta

de seus diferentes modos de organizar informações perceptivas em representações (INGOLD, 2008, p.8).

Para auxiliar aos professores/as de arte nesse processo de leitura e compreender como se percebe comunidades indígenas e as suas expressões artísticas. Torna-se importante dialogarmos com o viés antropológico e acessar as pesquisas e estudos que visam a compreensão das maneiras e dos modos como podemos conduzir as abstrações entre as trocas simbólicas e os objetos de arte, imagens, entre outros. Segundo Price (2000), etnógrafa e curadora de arte, intenta desvencilhar dessa armadilha classificatória e por vezes redutivas do olhar ocidental para com as Artes Primitivas, na proposta de (re)pensar o que seria o,

[...] ponto crucial do problema, [...] é que a apreciação da Arte Primitiva tem sido quase sempre apresentada em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar o olho esteticamente discriminante ser o nosso guia, com base em algum conceito indefinido de beleza universal; a outra é enterrarmo-nos no “saber tribal” para descobrir a função utilitária ou ritual dos objetos em questão. Estes dois caminhos são geralmente vistos como contrários incompatíveis, especialmente no contexto da exibição em museus onde, como já vimos, espera-se que os curadores escolham entre a “beleza” e a “antropologia” do seu material. Eu proporia a possibilidade de uma terceira concepção, que se situa em algum ponto intermediário entre estes dois extremos e pode refletir uma imagem mais realista tanto da natureza da experiência estética quanto da natureza da arte nas sociedades Primitivas (PRICE, 2000, p. 134).

Esses aspectos abordados por Price (2000) são percursos reflexivos importantes para os/as professores/as de arte e devem ser considerados como um percurso teórico de problematizações do ponto de vista antropológico que indicam justamente como não cair na armadilha da definição do que é arte para o ocidente e inferi-lo aos objetos que fogem desse sentido e fazeres.

Desse modo, projetar apenas o primeiro caminho da apreciação estética a ser nosso guia em algum conceito indefinido de beleza, podendo referir-se a um “gosto” meramente individual o que não condiz com o contexto antropológico para o caso das Artes Indígenas. Essas relações não devem ser pautadas meramente nas questões de “gosto”, pois recaríamos no belo, feio, bom, mal e não avançaríamos no diálogo com as diferenças estéticas, mas por fim, ficaríamos limitados nessas armadilhas do “gosto”.

Em diálogos com os/as professores/as de arte a maioria trouxeram discussões sobre as inseguranças de/para abordar artes que fogem do eixo-eurocêntrico, e por isso essas temáticas acabam por serem pouco exploradas em sala de aula, pois os

mecanismos que embasam as leituras de imagens não dão suporte para assimilarmos as culturas do ponto de vista antropológico. Há a necessidade do/a professor/a de arte percorrer um percurso teórico e metodológico diferente do que foi ensinado na base de sua formação para interagir com outras maneiras de dar sentido a arte e aos fazeres artísticos.

O entendimento do primeiro caminho proposto por Price (2000), é um ponto muito utilizado na metodologia do ensino de arte não ocidentais, equivalente a apreciação estética na abordagem triangular. E quando não problematizamos nosso próprio olhar não avançamos nas construções de sentidos com/sobre outras culturas, pois os cursos de Licenciatura em Artes Visuais não consideram essas as questões antropológicas em suas matrizes curriculares. Assim, o outro caminho indicado por Price (2000) de “enterrar-se no ‘saber ameríndio’”⁴ causa arrepios para o “mundo da arte” e dificuldades quanto aos termos e conceitos na relação de professores/as de arte com uma abordagem antropológica.

Essas discussões acerca de ver objetos de arte de outras culturas diferentes respigam muito pouco na prática de ensino e aprendizagem em arte. E por esse ponto de vista, as problematizações e enquadramentos narrativos do modelo ocidental são empecilhos para entendermos as Artes Indígenas. A estética de tradição ocidental é um lugar de familiaridades, porque o olhar foi educado a isso e por vezes esses diálogos são poucos discutidos na educação básica, o que torna um ponto importante para descolar os sentidos impostos por uma estética meramente ocidentalizada que não consegue criar outras possibilidades de diálogos com as Artes Indígenas. Os/as professores/as de arte precisam desvencilhar-se desse discurso que revela muito mais da arte ocidental do que das produções não ocidentais, ou seja, é como desvencilhar-se de uma armadilha para compreender a arte que fuja dessa perspectiva (LAGROU, 2009, p.11).

A partir destes pressupostos, evidencia-se que a fruição e apreciação estética de imagens e objetos de arte com sociedades que não partilham das discussões referenciadas pelo modelo ocidental, mantêm uma relação com vontade de beleza diferente dos padrões e modelos visados no ocidente.

[...] é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social, através de objetos, imagens, palavras e

⁴O termo empregado por Price é “saber tribal” (2000, p.134), nessa pesquisa foi optada pela alteração para “saber ameríndio”.

gestos, os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre seu mundo (LAGROU, 2009, p.11).

No caso específico da etnia Kadiwéu, na educação básica, a fim de deslocar o sentido da Arte e entendê-la como agência social coincide com uma interação “entre” as expressões artísticas propostas na relação corpo e grafismo. Ou seja, o corpo e a arte estão inseridos na vivência e transformações sociais aos quais a estética e o estilo tornam-se visíveis na maneira de ser e viver a cultura Kadiwéu. Na leitura de imagens das fotografias de Boggiani, o suporte para os grafismos Kadiwéu estão aplicados nos corpos. E essa percepção evidencia um deslocamento quanto as interpretações com essas imagens, pois não estão aplicadas em suportes como papel e/ou em um quadro, estão desenhadas em corpos. E diante do referente da imagem, coincidir com a vida, o ser e existir dos povos indígenas devemos considerar qual o lugar desse corpo e qual o lugar de sua arte?

Nesse contexto, o grafismo indígena se constitui em expressões gráficas abstratas que condensam uma comunicação entre o visível e o invisível e por meio dele pode-se ser aplicado em diversos suportes e superfícies desde os corpos, as cerâmicas, entre outros objetos. Estes desenhos são fundamentais para a comunicação de um estilo ligado à percepção e representação que temos dos povos ameríndios. O grafismo projeta uma não representação no sentido empregado na Arte Ocidental, ou seja, a iconologia das artes indígenas é a expressão da abstração como motivo modelador de uma memória coletiva, traduzida por linhas e formas na composição total dos grafismos.

Nessa perspectiva, os grafismos são expoentes que condensam simbologias e mitologias e são agentes no processo da comunicação artística e simbólica nas interações sociais. Gow (1988) foi o primeiro a utilizar a expressão “povos com desenhos” como “os tupiYudjá (Juruna), Asurini e Waiâpi, assim como os Kadiwéu de língua Guaikuru” (LAGROU, 2013, p. 70). A maneira de utilizar-se do desenho segue a vertente oposta do modo como é realizado no ocidente, pois em vez de representarem, sugerem por meio do grafismo abstrato uma comunicação dentro do sistema cultural ameríndio guiada pela transformação tanto do corpo quanto das formas do desenho para a percepção constituídas na ação social.

Os motivos do grafismo mudam com relação a etnia a qual se pesquisa, pois altera-se a maneira como são empregados assim como o estilo, os significados e as execuções dos desenhos (LAGROU, 2013, p.71). Neste contexto,

Os diferentes usos da pintura, especialmente aquela de jenipapo, que ora veda a pele inteira, ora a cobre com uma fina filigrana, ou a abre através de traços grossos para a intervenção ritual, nos permitem ver a pele pintada como um tecido ou um trançado: a pele como lugar de contato e de passagem entre o interior e o exterior, entre conteúdo e continente. É a pele que possibilita a criação de um “corpo” suscetível de esconder uma interioridade (LAGROU, 2013, p.74).

Nesse jogo entre o interior e exterior situa-se a pele como acontecimento das vivências travadas no corpo como instrumento e produção de hábitos. Sob essa óptica, podemos refletir o caminho que explora a “noção de pessoa” conjuntamente com a fabricação dos “objetos de arte” coincidindo com a ideia de fabricações dos corpos indígenas por meio da pintura corporal. Nesse contexto, a confecção e a decoração os marcam e os situam enquanto simbologias intrinsecamente relacionadas à ação do entorno, ou seja, a ação social cerceada “entre” objetos e pessoas, e por meio dela que se estabelecem essa interação na produção de perspectivas e modos de ser no agenciamento das expressões artísticas e sua coletividade.

Com a pintura dos Kadiwéu, os padrões e/ou grafismos são aplicados em diferentes suportes: corpo, cerâmica, couro, tecidos entre outros. Lévi-Strauss (1957) em um ensaio sobre a pintura corporal procura reconstruir o contexto em que estariam inseridas na estrutura social dessa sociedade vinculando-a como um sistema simbólico e marcado por um estilo peculiar da cultura Kadiwéu (LÉVI-STRAUSS, 1957 p. 186). De maneira similar e análoga a várias etnias ameríndias que lidam com a decoração como algo concebido para um corpo, podendo este corpo ser um objeto, um vaso, e

[...] essa dualidade no corpo (forma plástica) e grafismo (comunicação visual) expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado o indivíduo, de outro o personagem social que ele deve encarnar. Entendida nesse contexto, a decoração é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste (VIDAL, 2000, p.144).

Nessa perspectiva em que se propõe a ensinar sobre as Artes Indígenas deve ser ressaltada as nuances do que diferencia a definição e “a noção de pessoa” e a noção do que é “ponto de vista”, principalmente quem está na mira desse olhar? Esses fatores levantados são determinantes para o ensino de arte na escola para realizar a interpretação de imagens das artes produzidas pelos Kadiwéu, aos quais entram em contato com os não indígenas, por meio das mídias fotográficas, ou seja, as tecnologias digitais e “mundos” virtuais que propiciam um contato indireto. Diante desse percurso, entre imagem e concepções de culturas que se encontram indiretamente, recorreremos a

proposta de conduzir a imagem no que confere pensar em uma nova abordagem iconológica proposta por Belting (2005).

1.2.2 Uma proposta na nova abordagem iconológica de leitura de imagens para as artes indígenas

A apresentação por meio de imagens dos indígenas aos não indígenas são similares a representação de imagens fixas, como se os corpos e vidas estivessem congelados dentro de uma redoma sem tempo e sem movimento paralisados no tempo. Para tanto, haja em vista a aproximação com uma nova abordagem iconológica proposta por Belting (2006) de conduzir a imagem do campo artístico de interpretação até alcançar uma abordagem antropológica nas interações sociais e tocar a vida.

No pensamento ocidental, a ciência iconológica tem se debruçado sobre o estudo da imagem por perspectivas e abordagens diversas em seu rico espectro de significados e propostas interdisciplinares. A proposta triangular para o ensino de arte é um caminho importante para entendermos o processo de inserção e compreensão singular do papel da imagem para a educação da estética e dos possíveis entendimentos propulsionados por ela. Sobre o conhecer arte entende-se como um percurso processual de organizar o conhecimento inter-relacionado entre a apreciação da arte, contextualização por meio da história da arte e o fazer artístico como aplicação desses saberes.

Assim, temos um processo de assimilação que visa a experimentação, a decodificação e a informação que esses percursos proporcionam enquanto dado e conhecimento em arte. E diante dessas possibilidades e combinações entre áreas de conhecimento temos um processo de ensino e aprendizagem em arte a qual deve-nos conduzir a um fazer e saber consciente e informado a respeito das questões estéticas e culturais implicadas nas relações interétnicas (BARBOSA,2014, p.33).

Os estudos da imagem na educação evidenciam um sentido de aprendizado em arte que deve ater-se ao social, histórico e cultural. Essa tarefa de associação contextual entre imagem, estética e social conduz-nos a pensar a imagem por um viés antropológico. Por esse caminho necessitamos entender sobre as lacunas na formação de professores/as de arte quando a temática pertinente as sociedades indígenas se tornam presentes. Nesse aspecto por vezes reduzem e simplificam o conhecimento sobre dados tanto históricos, sociais e culturais aos quais constroem o sentido das Artes Indígenas que será analisada. Assim, as características específicas fogem dos moldes de compreensão do lugar comum de como a arte ocidental é ensinada.

De acordo com esses entendimentos acessados nos discursos dos/as professores/as por meio dessa pesquisa. As problemáticas de incluir imagens que fogem do entendimento de leitura da arte ocidental é um desafio que deve ser seriamente enfrentado. Quando lidamos com arte não ocidental como as Artes Indígenas, estamos acessando conhecimentos e saberes intrínsecos que precisam dialogar com epistemologias diferentes de nossa concepção de mundo. Diante desse fato, um desses caminhos possíveis de criar uma ponte entre arte, cultura e imagem interrelacionados são os estudos da Antropologia da Arte e da Imagem. O fundamental desses percursos será possibilitar novos arranjos e abordagens da imagem e sua leitura, como recurso para ser utilizado em sala de aula, principalmente, quando o que está em evidência na abordagem da imagem serão os conceitos de culturas e alteridades (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p.13).

Para tanto, Belting (2005) pode ser considerado uma das referências para uma nova proposta de estudos na iconologia e história da arte, pois permite-nos conduzir um percurso mediador entre história da arte e antropologia da arte, a qual delimita as atuações e permeia a relação entre essas duas disciplinas, por meio da imagem como um ponto central e imprescindível ao processo de compreender os mecanismos de como aprender por meio delas. O autor nos convoca a pensar a imagem por meio de uma abordagem antropológica sem dissociá-las das expressões artísticas.

Nesse contexto, Belting propicia-nos a compreender a importância de dissociarmos o conhecimento prévio que adquirimos no percurso de nossa formação em Artes Visuais para entendermos o papel da imagem na construção, tanto da subjetividade quanto da coletividade de cada grupo e/ou sociedade a qual esses objetos estão inseridos. A problemática desse percurso é que nossa relação com esses objetos de arte retirados de seus contextos ocorre por meio de imagens, ou seja, é um modo indireto de relacionar-se com o Outro. E acrescentar a essa problemática a questão epistemológica da imagem, pela perspectiva da História da Arte e em contraponto pelo viés antropológico de ver imagens. E assim compreender a maneira como a cognição acontecem nesses processos de assimilação, pois,

A questão “O que é uma imagem” (no viés artístico) precisa de uma abordagem antropológica, já que uma imagem, como veremos, em último caso atinge uma definição antropológica (nas artes). A história da arte normalmente responde a outras questões, já que ela estuda a obra de arte (seja ela uma imagem, escultura ou impressão), um objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição. Uma imagem, por outro lado, desafia tais tentativas de reificação,

mesmo naquela escala em que ela geralmente flutua entre a existência física e mental. Ela pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela (BELTING, 2005, p.66).

Diante dessa circunstância evocada pela imagem há uma gama de interseções que afetam as relações sociais, que acontecem desde a produção da materialidade da imagem à mentalidade impulsionada por ela na subjetividade e como será processada como um dado a ser condutor da construção de um sentido coletivo. A imagem na perspectiva antropológica é um dado que se movimenta entre a percepção e a imaginação, a fim de situar e definir os processos de criação e produção dos modos de ver inscritos em uma cultura ao considerá-la como condutor de um processo cognitivo, o que envolve um processo acumulativo de “saberes” que são tanto visuais quanto históricos, culturais, sociais, subjetivos e coletivos. Por isso a imagem nesse viés não é meramente formalista ela agrega outros valores pertinentes à compreensão do papel que ela induz para a construção de um sentido para a coletividade.

A principal questão para obter uma definição adequada e entender o desencadeamento dessas abordagens teóricas, torna-se fundamental no estudo da imagem a partir do que visualizamos no dispositivo da percepção, os quais envolvem um situar tanto geograficamente quanto mentalmente de informações e sensações inerentes à imagem analisada, e por meio disso, serem aderidas às contribuições de estudiosos/as da antropologia da imagem e da arte. Intenta-se a princípio partir de um contraste evidente entre as definições no campo da arte e os conflitos do campo antropológico quando passam a considerar as questões estéticas. Palavras evocadas e similares como: imagem, objeto de arte, artefato, arte, obra de arte aparecem nos estudos iconológicos como lados de uma mesma moeda. Por este viés terminológico o que ocorrem são preferências de autores/as quanto à escolha dos conceitos mais adequados para o percurso da pesquisa realizada.

A primeira etapa envolve o entendimento sobre as abordagens invocadas pelo viés artístico e referenciam a análise do objeto em questões formais, estéticas, classificatórias fundamentadas nos conceitos morais e filosóficos revisitados pela Estética no pensamento ocidental. No entanto, essa reflexão evidencia um ponto de interseção na imagem, em que quando se joga o objeto de arte para um viés antropológico e desloca-o quanto ao ponto de referência considerado inato na concepção da cultura ocidental sofre transformações significativas e importantes. E no

que se refere ao conceito de arte as concepções se alteram quando a imagem mirada é a arte não ocidental.

Além disso, confronta as perspectivas e as relações com o Outro para induzir a percepção às diversas maneiras de ser e ver para além por vezes do que acreditamos e fomos ensinados. Em vez de criar proposições sobre o Outro sem ter acessado de modo mesmo que indireto ao conhecimento acumulado em pesquisas antropológicas e etnográficas aos quais podem afluir para “como” pensar com o Outro. Essa possibilidade deve ser dada como algo viável, pois nem todos/as terão acesso a experiência *in lócus* com o grupo e/ou comunidade estudada e apresentada. Sob essa ótica, a imagem adquire um papel de interpelação quanto a isto a partir dos quesitos da percepção acessados pela visão e audição, tanto em materiais visuais quanto em áudio visuais, na relação entre imagem, objetos e pessoas (GELL, 2018, p.32).

Ainda sob esse prisma, essa reflexão atenta-se para um percurso relacional ao apresentar as contribuições da Antropologia e de estudos sobre a Imagem, por meio da nova abordagem iconológica de Belting (2005) e a importância de abordar os aspectos culturais que envolvem a imagem, corpo e mídia⁵. Também busca dialogar com as contribuições por uma definição de Antropologia da Arte com as especificações de Gell (2018) como produção artística, corpo e agência⁶ compartilhados nas relações sociais e nas apresentações ao público ocidental de arte não ocidental. Estes dois autores, Gell e Belting, auxiliam nos compreender a respeito dos direcionamentos do objeto dessa pesquisa que oscila entre os aspectos da imagem indicadas por Belting (2005), e também os aspectos de agência das imagens e/ou objetos de arte analisadas por Gell (2018). De acordo com Belting,

[...] a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados. As imagens *acontecem* entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior (BELTING, 2005, p. 69).

⁵A relação entre imagem, corpo e mídia são indissociáveis no sentido empregado por Belting condiz tanto com as imagens virtuais, mentais como a apresentação do corpo na relação com a vida e suas subjetificações e objetificações na relação com outros corpos, imagens e contextos.

⁶Termo empregado por Alfred Gell no livro póstumo *ArtandAgency*(1998), referência as relações que acontecem no entorno entre pessoas e objetos, e em sociedades não ocidentais os objetos podem operar como pessoas nas interações sociais. Dessa maneira, a agência envolve o ato perceptivo que o autor chama de captação e infere por meio desse processo abduções e afetações que o “objeto de arte” e os “desenhos complexos” proporcionam na produção de conhecimento.

A repercussão das imagens apresentada pela mídia⁷, que podem ser conteúdos compartilhados nos meios de comunicação digital, livros, televisão, internet, ou seja, a mídia é o equivalente de meio ou “*médium*” como indica o autor. Por meio da “distinção entre imagem e *médium*, aplica-se igualmente à definição incontestável do que seja uma imagem: a presença de uma ausência” o que “certamente é uma em nosso fitar, um fitar de reconhecimento que nos ajuda a animar imagens como seres vivos”, ou seja, a percepção intermediada pela imagem acontece na perspectiva do corpo (BELTING, 2005, p. 76). E é onde os conhecimentos fermentam e são associados e interpretados.

Esse processo da perspectiva do corpo por Belting é denominado de agência de por Gell (2018, p.27) e assimila-se ao meio a cadeia de relações associativas, pois os termos utilizados pelo autor como objeto de arte e pessoa necessita ser mediado pela linguagem, que movimenta com a arte a construção de uma linguagem simbólica. Nesse contexto, a inferência e cognição só podem ser manifestadas por meio do discurso, referindo-se ao coletivo em que a imagem-corpo são fabricadas e comunicadas nas relações sociais. No caso de como a arte Kadiwéu é comunicada, interpretada entre o coletivo e como ela passa a ser interpretada por um público que não participa intrinsecamente de sua produção e confecção como etapas essenciais para compreendermos os sentidos atribuídos a esses processos para serem assimilados por um público não indígenas.

Este aspecto permite refletir sobre a representação do Outro, e esse público é representado nessa pesquisa por professores/as de arte que apresentam uma percepção moldada por um modelo etnocêntrico que atravessa a concepção de Arte Ocidental e a maneira de ver as imagens que se colocam em confronto com as concepções de beleza e feiura, adjetivos como bem e mal, entre outras terminologias que se colocam em oposição conflituosa diante das visões e concepções desse Outro, invocado pelo corpo e pelo grafismo na arte Kadiwéu e acessados pelo contato indireto por meio da imagem.

O contexto artístico quando trabalha com culturas diferentes do modelo eurocêntrico classificam as imagens como Arte Primitiva, Arte de Povos Ágrafos, Artesanato, Arte Menores, objetos utilitários, entre outros e boa parte das intenções estão em provocar a ânsia ocidental pelo “exótico”. Por esse prisma, com o devir do tempo esse aspecto foi evidenciado nos discursos provindos da leitura de imagens que

⁷A mídia para Belting (2005) coincide com a apresentação de alguma coisa por um meio que pode ser uma imagem, uma escultura, um audiovisual e até o próprio corpo é considerado uma mídia.

se veem repetidores de estereótipos sobre o corpo do Outro, a arte do Outro a vida dessemelhante do Outro em disputa com o modelo eurocêntrico ensinado e reproduzido de modo naturalizado na sociedade como no reflexo dessas distorções no ambiente escolar.

A definição de Arte Primitiva concebida por Gombrich (1999), que se utiliza de um método diferenciado na interpretação de obras de arte visa a produção de conhecimento em arte por meio de uma compreensão sociológica, histórica e cultural aprendida com a metodologia de Warburg⁸. O capítulo dedicado à Arte Primitiva, Gombrich (1999) coloca o título como *Estranhos Começos: povos pré-históricos e primitivos; América Antiga*. E quando o autor define o que é esse tipo de arte, coloca a palavra entre aspas e explica o seguinte,

Coloquei a palavra entre aspas não porque falte beleza a essas misteriosas imagens e edificações algumas delas são profundamente fascinantes, mas porque não devemos abordá-las com a ideia de que foram feitas por prazer ou para “decoração” (GOMBRICH, 1999, p. 50).

A maneira como o autor diferencia a produção primitiva e a produção moderna é evidente o quanto há de resquício dessa compreensão nos discursos de professores/as de arte devido que a história da arte é uma ferramenta para a interpretação de imagens. Essa percepção e interpretação que define o que é Arte Primitiva é envolta por muitos mistérios da concepção e percepção de uma mentalidade ocidental, e isso não escapa aos professores/as de arte o vestígio dessa compreensão.

Com Strickland (2004, p.4) é possível acompanhar a mesma linha de raciocínio com a definição de Arte Primitiva de que “os primeiros objetos artísticos não foram criados para adornar o corpo ou para decorar cavernas, mas como tentativa de controlar ou aplacar as forças da natureza”. A autora continua com a vertente de racionalização de que os símbolos produzidos por essas sociedades primitivas tinham significação sobrenatural e poderes mágicos.

Essas concepções repercutem na maneira como nos aproximamos de comunidades e/ou grupos que não partilham dessa concepção de arte ocidental, mas a interpretação conferida na história da arte coloca-nos contrastes quanto a produção de arte ocidental em um patamar diferente no sentido de ter mais o que narrar. Enquanto a arte não ocidental interpreta os objetos nessa região de misticismo, poderes mágicos, a

⁸ A obra do pensador alemão Aby Warburg que, nos inícios do século XX, em Hamburgo, já explorava este campo das inter-relações entre Antropologia, Imagens e Arte, antecipando toda uma reflexão atual (SAIMAN, 2011).

relação com o sobrenatural, entre outros. Desse modo ao situar o objeto de arte de sociedades não ocidentais eles passam a ter um lugar específico também que são os museus etnográficos, ou seja, o ocidente tem acesso à agência desses objetos nesses espaços que podem ser visitados fisicamente e/ou virtualmente por meio de sites e galerias virtuais.

Quanto ao problema específico de apresentação das Artes Indígenas recorreremos as antropólogas Lagrou; Velthem (2018) com as produções “As Artes Indígenas: Olhares Cruzados”, Velthem (2010) e “Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos” sobre como relacionar as áreas de conhecimento e compreendermos o agenciamento da arte nas relações sociais e a comunicação simbólica dos grafismos indígenas, decoração corporal e os estados de ser.

De maneira similar, analisaremos como funcionam esses conceitos na prática etnográfica e as reflexões aos quais podem ser transferidos em sala de aula para compreendermos a amplitude de aplicá-los ao Ensino de Arte, por meio do dispositivo da imagem e na relação com a “noção de pessoa” pertinente a abordagem e perspectiva, “estilo” e cultura. E iniciar as organizações e montagens das imagens que agenciam corpo, mídia, arte e agência para a apresentação da alteridade em sala de aula por professores/as de arte.

Mas antes dessa culminância do ensino de arte e a importância do fazer artístico como processo de aprendizagem na disciplina, abordaremos questões sobre como lidar com as imagens que nos apresentam o Outro e o que elas nos proporcionam em relação às interpelações, compreensões entre contexto social e ficção, entre ícones e símbolos, entre outros aspectos relacionados às relações sociais.

II. CORPO INDÍGENA E IMAGEM: PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA

As possibilidades de analisar a imagem enquanto mecanismo pedagógico para entrarmos em contato com o Outro, bem como refletir sobre uma relação conflituosa, intermediada pela imagem, ou seja, a presença de uma ausência, como define esse processo de entendimento em um imaginar-se “com” o Outro. A partir desse ponto relacional de perspectivas culturais distintas, as relações entre percepção, representação, memória e lembrança são agenciadas na imagem que nos apresentam os corpos, a arte e a vida Kadiwéu.

Por esse prisma, busca-se um percurso teórico em uma perspectiva relacional e por vezes contrastantes entre o que é compartilhado assim como o que de fato é ensinado em sala de aula com essas trocas? Entre a apreciação estética e o “saber indígena” como maneiras de acessar os agenciamentos da imagem enquanto contato e possibilidades de sere viver. Com referência aos métodos de abordagem da imagem o que se evidencia na perspectiva antropológica são as “maneiras de ser e viver” apresentadas por meio da mídia e do texto etnográfico que levam a refletir questões pertinentes à cultura e as relatividades proporcionadas pelo choque cultural das diferenças. Já no viés artístico temos a abordagem semiótica, iconologia, a abordagem triangular em que correlaciona as interdisciplinaridades referentes a apresentação e leitura das imagens no processo de ensino e aprendizagem da disciplina.

Quanto aos aspectos das imagens que se distanciam dos enquadramentos disponíveis na história da arte ocidental, e que visam a construção da sensibilidade junto com o Outro, confere ao professor/a de arte um exercício de um deslocar-se de perspectivas que estão situadas fixamente no corpo, como arranjos próprios e singulares de vivências e experiências. Nesse aspecto, os/as professores/as de arte são como uma ponte e/ou elo entre culturas e de uma lente e o seu reflexo ao considerar os códigos culturais convencionados na interação social na relação entre nós e eles. Nesse contexto, o descolar-se enquanto método de relativizar as culturas produzem outras possibilidades “inventivas” para “ver” além, ou seja, um imaginar com outras possibilidades de pontos de vistas diferentes que podem ser acessados no processo criativo, ou seja, no fazer artístico entendido na abordagem triangular.

Em conformidade com os contrastes iniciais das diferenças culturais, a outra camada para pensar as relações de alteridades por este recorte que situa o conhecimento

por meio da imagem, ou seja, fotografias, objetos, desenhos, pinturas, entre outros. É fundamental o entendimento do dispositivo da imagem enquanto possibilidade de aderir aos questionamentos antropológicos e até a maneira de como nos relacionamos com a imagem e assimilamos o seu conteúdo enquanto construção de conhecimento e processos cognitivos que se assimilam com outras linguagens.

Vale notar que a percepção tem um papel consubstanciado e efetivo para problematizar as relações de ver, olhar e perceber o Outro, mesmo que essas relações são constituídas por imagens que nos apresentam o real (fotografias) e despontam uma interação temática com as possibilidades de pensar a criação e a produção imagética dos desenhos e/ou pinturas Kadiwéu.

Nesse encontro, a interação entre o real e o ficcional perpassam os dois domínios inferentes na imagem, ou seja, a imagem como apresentação de um recorte do tempo e espaço, o que intenciona a reflexão imprescindível que condiz com uma abordagem antropológica; e o segundo domínio da imagem que coincide a imaginação e a criação nas artes e a representação, e nessa convergência e encontro dos domínios das imagens interagem a vida social e a imaginação aos quais implicam nas interpretações relacionais.

Nessa etapa, retomamos aos recursos de leitura de imagens utilizadas no ensino de arte com a abordagem triangular e as contextualizações da disciplina de história da arte que por vezes é utilizada como recurso da “narrativa” do estilo de época, na biografia do artista e o que a obra referência enquanto composição, que são utilizadas como ferramenta para as interpretações das imagens. E nesse contexto, entender a disposição conflituosa para lidar com imagens da arte não ocidental e compreender as necessidades de um percurso que necessita ser (re)pensado e (re)avaliado constantemente na prática pedagógica e estética acerca da construção do conhecimento em arte.

Esse recurso demonstra que nossa percepção pode ser distorcida por meio da “virtualidade”, ouvir e ver, e entrar em contato com outras culturas, consequências provenientes do mundo “virtual” e/ou imagens projetadas em sala de aula, coloca-nos em uma perspectiva que torna a abordagem iconológica proposta por Belting (2006), necessária para situarmos a imagem enquanto recurso e ferramenta científica com a

problemática complexa de apresentar corpos e artes por meio de imagens fora da vivência, ou seja, o encontro ocorre por um contato indireto.

Sob essa óptica a relação entre mídias, imagens e corpos sugerem uma relação que possibilite uma “invenção da cultura”, que segundo Wagner (2017, p. 28) o termo invenção deve ser entendido como distinto de fantasia. No entanto é por meio da “invenção” que se criam “elos” com culturas diferentes e com a sobreposição do que é vivenciado na nossa própria cultura, e relacionado por meio de troca de significados e que nos interpelam a cultura do Outro por meio da imagem.

Perceber que o processo inicial produzido pela “invenção” é um contato possibilitado pelo “imaginar” como construção de sentidos entre o eu e o Outro, isso equivale a vivenciar o relativismo cultural de maneira a intencionar e problematizar a própria cultura para produzir o diálogo e estados de ser diferentes. O (re)pensar as problemáticas da imagem e os avanços das tecnologias digitais, que inseriram as imagens nas mídias globais, e são acessadas e alcançam muitas pessoas por meio do “mundo” de trocas e problemáticas que interferem no ensino de arte e na relação constituídas por meio de interações na partilha dessas imagens.

Essas reflexões são imprescindíveis para demarcar as relações que temos com a imagem na contemporaneidade e o quanto desse fator afetam as percepções que mantemos com as imagens por vezes armazenadas no mundo virtual. Tais circunstâncias, de acesso com as imagens de indígenas no ambiente virtual são compartilhadas e acessadas em rede (website). Diante desse aspecto há uma supressão e um anonimato sobre a fonte, etnia, localização, e outras identificações importantes para a contextualização dessas imagens. Essa problemática infere-se em questões pertinentes aos aspectos culturais e contextos históricos que são suprimidos e empobrecidos na maioria das vezes quando “pesquisados” na internet (BELTING, 2012, p. 28).

Dessa maneira, a imagem convoca um empreendimento complexo, evidente nos dois domínios, da apresentação e da representação, que na interação entre percepção e cognição visual são constituídas em formas de pensar com as imagens, o que pode manter estereótipos quando não debatidos e problematizados sob a perspectiva de sua produção, criação e reprodução. No que define a representação da arte Kadiwéu e suas expressões culturais evidenciadas nos grafismos, participam enquanto uma maneira de

imaginar “com” as artes indígenas no ensino de arte na possibilidade de acesso com as experiências vivenciadas em campo com possibilidades de ser diferente.

A partir dessa construção relacional no dispositivo da imagem, conduziremos para a compreensão dos estudos da nova iconologia proposta por Belting (2006), associadas a abordagem triangular e o papel da mídia e do corpo na percepção e cognição da experiência com as alteridades por meio da imagem, a fim de entender como essas relações nos interpelam diante de uma abordagem para pensarmos sobre as apresentações e montagens, assim como a utilização do conceito de imagens cruzadas para auxiliarmos a pensar por meio de conjuntos e associações de imagens (SAMAIN, 2012).

2. Um encontro de perspectivas por meio de imagens

As imagens nos interpelam e as possibilidades de diferentes abordagens é um impasse para a ciência iconológica e para os/as professores de arte, ainda mais quando o percurso a ser construído intenta as contribuições e contextualizações a partir de uma abordagem antropológica, pois se infere na imagem a definição de cultura e como lidar com o papel ordenador do “olhar” ocidental que vê as expressões artísticas como estilos de época, movimentos artísticos e narrativas da memória visual referenciada no modelo e na definição da arte ocidental.

Esse fator pode ser imperativo quando a arte não ocidental está na “mira” do “olhar” ocidental, pois são as ferramentas disponíveis na história da arte e estética, empregadas para interpretar as imagens apresentadas como recursos por professores/as de arte para abordagem de outras referências estéticas. Alguns pontos importantes para a compreensão do conceito de agência e as interações sociais aplicadas a interpelações das imagens para o ensino de arte ocorrem por meio de trocas simbólicas. Desse modo, proporcionam uma rede de interpretações “entre” o coletivo e o individual e refletem em um fluxo contínuo nas intercomunicações do espaço do real e do ficcional às diversas possibilidades temáticas no dispositivo da imagem no confronto com a realidade e a representação no processo de aprendizagem de arte por um viés antropológico.

A princípio as imagens são como “peles” que escondem um nível aparente e vão até um nível mais profundo e abstrato que coincide com as lentes culturais, imagens são

ambíguas, polissêmicas e conflituosas, não produzem afirmações e passam muito longe do que se poderia querer dizer com a “verdade”, imagens não intencionam verdades, mas possibilidades e sensibilidades provocadas pela agência nas expressões artísticas. Nesse aspecto polissêmico a partir das imagens visadas para a aprendizagem de arte são artifícios complexos e que exigem interdisciplinaridades nas interpelações e pontos de vistas por parte dos/as professores/as de arte.

Para tanto, as interpelações passam por reflexões e confrontos na analogia do próximo e do distante e em como conduzir essas relações com o distante em um ambiente que se torna amalgamado com as mídias digitais. As imagens virtuais e projetadas são recursos empregados por professores/as de arte. Por outro lado, elas promovem conflitos de oposições entre o real e o ficcional, e pelas reflexões de Nietzsche (1987, p.102) sobre o hábito das oposições, que podem ser percebidos nos conflitos que as imagens nos interpelam e nos provocam enquanto uma ferramenta de análise de como relacionamo-nos com o Outro. Assim, construímos significados a partir dessas relações contraditórias “entre” as diferenciações incorporadas na percepção para compreender a “natureza” das contradições construídas nos valores pautados em oposições entre arte ocidental e artes indígenas, diante do conhecimento proporcionado por elas que travam as dissonâncias de ensinar artes indígenas.

No que se refere às relações ocorridas nesse confronto e produzidas por um mau hábito na maneira como nos relacionamos com as diferenças e como às separamos e decomposmos o todo em partes desconectadas da experiência com o pensar, da racionalidade ao sentimento de que sentir a vida e entendê-la precisa dessa ausência de afecções, e dessa maneira de conduzir paralisamos as experiências e as interpretações das relações entre o todo e as partes enquanto processos vivos e em transição constante. Essa relação conduz a uma análise em que,

A observação inexata comum vê a natureza, por toda parte, oposições (como por exemplo, “quente e frio”) onde não há oposições, mas apenas diferença de grau. Esse mau hábito nos induz também a querer entender e decompor a natureza interior, o mundo ético-espiritual, segundo tais oposições. É indizível o quanto de dor, pretensão, dureza, estranhamento, frieza, penetrou assim no sentimento humano, por se pensar ver oposições em lugar das “transições” (NIETZSCHE, 1987, p.102).

Quanto ao sentido da “observação inexata” em que espelha de maneira irregular da nossa interação com as diferenças coincide com a visão limitada para perceber as

nuances e gradações das oposições como naturezas distintas, sendo que é a mesma moeda vista por graus e ângulos diferentes. Entendemos que o processo de aprendizagem em arte passa por expressões associativas na produção de ângulos e/ou pontos de vistas diferentes aos quais equivalem a posicionamentos que cada indivíduo assimilará na leitura de imagens. E isso ocorrem tanto com os/as professores de arte quanto com os estudantes na constituição de elos associativos particulares para dar sentido ao que se observa e intenta uma interpretação.

A partir de como são conduzidas essas abordagens nas leituras de imagens dos povos indígenas e suas expressões artísticas, por vezes direcionam uma abordagem delimitada pela natureza das diferenças pautadas no conceito de culturas, e que de fato, quando diferenciamos a nível estético e moralista resultados de juízos pautados entre o belo e o feio, o bem e o mal situa-os em oposições como convenientes de naturezas distintas enquanto o que de fato ocorrem são percepções variantes sobre as diferenças de graus sentidas e experienciadas por meio dessas associações valorativas e primárias. Nesse entremeio conflituoso, as imagens colocam-nos em relações contrastantes de um leque de oposições e por meio daquilo que convencionamos chamar de lentes culturais e de juízo de valores que mede a partir de nossa própria cultura as culturas do Outro.

Para tanto, é fundamental entender que o ponto de vista para perceber e situar essas relações são agenciados pelo corpo e onde este corpo se localiza enquanto experiência e ordenação sobre as vivências no entorno, dessa maneira reduzimos para aquilo que percebemos por nossos corpos que as memórias acontecem nesse trânsito de imagens e interpretações organizadas nas vivências que esse corpo adquiriu e adquire e em como elas se associam para um sentido. Essas nuances aos quais envolvem a interpretação, e as possibilidades de criar um estranhamento na maneira como conduzimos o encontro das relações e alteridades.

Assim, com as contribuições para o entendimento dessas relações, a perspectiva Nietzscheana, contribui para a compreensão de que o que são atacados nesse processo devem ser as antíteses criadas entre bem e mal, belo e feio, e entre outras ordenações e convenções aos quais nos dispomos para reduzir as experiências do mundo enquanto é no devir e no processo aberto de possibilidades e potencialidades que a vida se movimenta e se reorganiza enquanto sentido situado no corpo. Em um ensino de arte que prevaleça essas concepções em aberto são de extrema importância para novas

conexões e associações com culturas diferentes daquilo que concebemos como natural por nossas lentes.

Dessa maneira, a arte convoca-nos considerar as relações possíveis de invenção e (re)invenção de novas maneiras de perceber, organizar e intentar compreender as interações sociais no direcionamento da percepção balanceada por outras perspectivas que sejam diferentes dos modelos convencionais, ou seja, a liberdade invocada pelas expressões artísticas impulsiona um jogo importante para “olhar” e sensibilizar-se para com novos arranjos essenciais as relações sociais e também as artes.

Ao reforçarmos o diálogo entre autores na disputa da construção de um conhecimento munido por oposições. Wagner (2017) na última frase do livro “A invenção da cultura” referência Nietzsche ao concluir com a expressão: “demasiado humana”, e ao associarmos a compreensão desses autores evidenciamos ao recorrer ao “Humano demasiado humano” de Nietzsche (1987) o quanto Wagner (2017) em conformidade com o pensamento nietzschiano compartilha as influências e os efeitos da,

Grande falta de fantasia de que sofre (o pensamento etnocêntrico) faz com que não possa sentir-se dentro de outros seres e, por isso, ele torna parte o menos possível em seu destino e sofrimento. Quem, ao contrário, pudesse efetivamente tomar parte neles haveria de desesperar do valor da vida (NIETZSCHE, 1987, p.53).

Quando não recorremos as fontes bibliográficas e aos relatos dos textos etnográficos a leitura de imagens das artes indígenas tendem a cair nessa “falta de fantasia” para interpretarmos o Outro. E também a projeção do pensamento etnocêntrico de abordagem dessas imagens. Dessa maneira, a perspectiva de análise por meio dos agenciamentos no entorno de objetos e pessoas, disponível nos relatos etnográficos (re)direcionamos o sentido experienciado na arte e as inferências sobre o conectar-se por meio do observar, ver e olhar o Outro que se apresenta.

E a partir desse momento a “imaginação”, direciona o processo de invenção e produção de sentidos como um dado extremamente importante para criar os “elos” entre ambas às culturas, por mais que as sensibilidades desencadeiam no “desesperar sobre o valor da vida” que se distinguem quanto aos valores atribuídos na convenção que separa corpos indígenas e não indígenas e é por meio da “invenção” e/ou “fantasia” termo empregado por Nietzsche, que o elo começa a se constituir mesmo que seja inicialmente

superficial há a necessidade de ter um começo. E esse começo, visa promover um encontro com os relatos de vivências de campo do trabalho etnográfico, aos quais os dados levantados nesse processo tem muito a descortinar na leitura de imagens dos povos indígenas e suas artes e interações sociais.

Ao retomarmos a construção da percepção de não indígenas pautada nas relações constituídas em “contatos” proporcionadas por controles das mídias globais segundo os argumentos de Belting (2006) que tais propensões alcançam muitas pessoas, mas de modo a informar muito pouco conteúdo, o que fica evidente na intensificação de muito conteúdo visual e poucas reflexões contextualizadas sobre os problemas que a imagem operam em nossas vidas e relações, principalmente quando as alteridades se interpõem entre “nós” e “eles”.

Nesse processo de assimilação e compreensão dos dados perceptivos pode se constituir no confronto das diferenças para dar sentido junto aos constructos culturais em potencialidades de diálogo para que novas possibilidades e maneiras de ser possam ser experienciadas nesse trânsito entre vida, imagens e ensino de arte. Para tanto alguém precisa antes construir esse elo, para que o agenciamento seja compartilhado, e este alguém a ser o/a professor /a de arte para que os/as estudantes participem dessa partilha além do que a imagem nos apresenta em índices, ícones e símbolos, pois eles precisam ser entendidos como pertencentes à totalidade da vida Kadiwéu em primeira estância.

Após essa etapa de apreciação e/ou interpretação, camada por camada nas possibilidades de “invenção” aos quais as imagens apresentadas por afinidades nos interpelam a produzir uma narrativa orquestrada pelos dados etnográficos aos quais nos direcionam de maneira responsável a produção e construção desse elo entre culturas pautada na sensibilização, acessadas por meio das expressões artísticas e da partilha dos saberes ameríndios produzidos no trabalho de campo.

Sobre os aspectos inerentes à percepção e sobre o efeito produzido por esse contato visual com imagens que construímos e/ou mantemos representações equivocadas de povos e sociedades indígenas diferentes do que é dado como inato em nossa cultura, a partir deste ponto crítico que seguimos a relação imagem, corpo e mídia e o que nos oportuniza enquanto material de estranhamento e cognição para pensar o Eu e o Outro no relativismo cultural que desloque nossas perspectivas na abordagem da imagem. No diálogo entre arte, antropologia e ensino, o conceito de agência permite o

câmbio de trocas simbólicas, objetos e/ou imagens e pessoas, que coincide nesse trânsito de significados com a produção de sentido intrínseco no conceito de invenção como pontua Wagner (2017).

Invenção, portanto, é cultura, e pode ser útil conceber todos os seres humanos, onde quer que estejam, como “pesquisadores de campo” que controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de “regras”, tradições e fatos imaginados e construídos. O antropólogo torna suas experiências compreensíveis (para si mesmo e para os outros em sua sociedade) ao percebê-las e entendê-las em termos de seu próprio modo de vida (WAGNER, 2017, p.68).

Por esse prisma, é válido o tratamento concedido à imaginação e a possibilidade de diálogo a partir das experiências produzidas na “invenção” e criação de um elo entre culturas diferentes, a partir da compreensão do próprio modo de vida e como julgamos outros modos de vida a partir dessas concepções projetadas ao Outro. A abordagem e direcionamento desses argumentos devem ser mesclados entre as interpretações formativas das artes e seus valores em contrapeso com os dados coletados em campo, como uma voz que destoe das nossas impressões à princípio.

Esse recurso do texto etnográfico envolve a impossibilidade de em sala de aula, com estudantes não indígenas, tratar de assuntos concernentes a códigos intrínsecos compartilhados na vida coletiva dos Kadiwéu quando a relação envolve a concepção de um distante. O que é proposto com essas relações são possibilidades e aberturas de diálogos que fujam do padrão de reduzir uma tentativa de pensar o Outro enquadrado em um corpo-projetado e/ou concebido pelos enquadramentos de arte primitiva, artesanato, artes menores e outras definições que reduzem as associações positivas com outras expressões e modos de experienciar as artes indígenas.

Sob essa ótica, compreender que o objeto de arte sofre alterações com o tempo aos quais há a necessidade de rever definições e promover mudanças no discurso e no tratamento conferido as relações entre objetos e pessoas e na maneira como conduziremos essas abordagens (BELTING, 2006). A respeito das definições e concepções acerca das narrativas da história da arte que são construídas com a modernidade, e para interpretar a arte como pertencente a um contexto histórico apoiada na concepção de que determinar o período é analisar por uma perspectiva cultural referenciada no modelo clássico ocidental.

Dessa maneira, oportunizar as incertezas no estranhamento da própria cultura e confrontar dados do que são percepção e representação mental, daquilo que é experiência da via corporal, ao encontro com as mídias digitais que tendem a distanciar as sensibilidades ora o senso de realidade tornando a relação corpo, mídia e imagem um empreendimento árduo e complexo com as abordagens constituídas na história da arte aos quais respigam na metodologia do ensino de arte.

Além de seguir o modelo ocidental como interpretação em sua grande maioria utilizado como recurso e lente de leitura de imagens. As seleções das imagens ocorrem fora de seu contexto espacial e temporal, e esvaziam o sentido de vida, aos quais são compartilhadas via web internet e redes sociais e desconectadas de seu corpo, memória e tradições, ou seja, as mídias digitais permitem esse vagar pelo “mundo” virtual ao qual todos nós estamos sujeitos. E desse modo as imagens são selecionadas e escolhidas por professores/as de arte nesse ambiente virtual, onde elas ficam armazenadas a espera de serem acessadas e transmitidas por projetores em salas de aulas.

Segundo Belting (2012), a profusão de imagens compartilhadas pelo ambiente virtual, ou seja, pela “mídia global” interferem as relações que são justapostas entre vida e representação impulsionadas por imagens, esse dispositivo possibilita acesso com diversas partes do mundo propiciadas pelo contato virtual com culturas diversas de maneira aleatória a suprimir qualquer experiência regional ou individual (BELTING, 2012, p. 28).

Nesse situar das imagens selecionadas no ambiente virtual, intenta-se compreender a imagem em uma abordagem da nova iconologia por Belting (2012), em que o entendimento de corpo e de mídia, produzem um discurso e um processo cognitivo que coincidam com a perspectiva antropológica de análise, pois a relação com a imagem na contemporaneidade é algo distinto com as tecnologias e nos possibilita arranjos diversificados na condução dessas relações entre representações e pessoas.

No ensino de arte esse processo é similar ao tratamento de análise de imagens no pós-modernismo que aponta a cognição como parte fundamental para a compressão estética e para o fazer artístico (BARBOSA, 2014, p.98). Desse modo, tornou-se imprescindível pensar com a imagem e as alteridades no discurso midiático e as interposições nas relações e percepções sobre o Outro contexto artístico que utilizam

das ferramentas narrativas e interpretativas da História da Arte, tendo em vista que são os processos cognitivos associados.

Nessa perspectiva, a imagem enquanto uma linguagem polissêmica precisa ser aliada do discurso verbal quando se trata de uma abordagem antropológica que visa alcançar níveis para além do “mundo aparente” da imagem. Dessa maneira, as relações entre imagem e o Outro enquanto apresentação de alteridades tem um agravamento peculiar com o recorte da arte não ocidental, é como se as ferramentas disponíveis da teoria da arte, estética e história da arte tornassem obsoletas e precisassem do apoio da abordagem antropológica para fazer sentido além do “aparente” e formativo na imagem.

Desse modo, sobre as especificidades das artes indígenas apresentadas por meio do grafismo Kadiwéu o contato com os ícones, índices e signos transitam entre culturas e estão permeados por essas relações ocorridas por meio de um processo que deve permanecer aberto a novas configurações como uma atualização dinâmica que a vida nos impõe, enquanto ela continuamente acontece. Esses pontos de dinamicidade aos quais problematizam e produzem a culminância da percepção “entre” imagem, corpo e mídia e intensificam quando a objetificação do corpo indígena é dada no nível representacional estereotipado como algo distante e congelado no tempo a qual a imagem foi capturada enquanto recorte e registro temporal que o paralisa em um enquadramento narrativo também paralisante.

Segundo Ingold (2008, p. 26), a percepção visual “matem as coisas à distância” separada, por isso a necessidade de construir elos, mesmo que de modo indireto, promover uma aproximação com as temáticas indígenas são de suma importância para a apresentação de imagens que condizem com outras realidades e percepções acerca da vida. No que se refere às possibilidades no ensino da arte que lidam com sentimentos e expressões humanas que por vezes, não tendem a serem facilmente verbalizados, ou mesmo ordenados logicamente, mas que são acessados pela sensibilidade e imaginação.

Desse modo, agregar aos processos de sensibilização trechos de relatos sobre o trabalho de campo com a etnia a qual se apresenta, para que essas perspectivas de quem está próximo e de quem está distante produza a concepção do relativismo cultural pertinente ao contato com códigos culturais diferentes, o que podem ser considerados como processos iniciais que dinamizam outros vindouros, é um espaço aberto as

possibilidades de ser e existir que culminam no ensino de arte e seus contextos com a culminância do fazer artístico.

2.1 A constituição das alteridades por meio de expressões artísticas nos corpos como signos-veículos

O recurso de apresentação das alteridades por meio de imagens de corpos indígenas da etnia Kadiwéu constitui em uma abordagem antropológica de leitura dessas imagens no ensino de arte. E a partir das ferramentas disponíveis pela arte ocidental tornam as imagens um destoar em meio aos enquadramentos narrativos problemáticos advindos da história da arte. Por esse prisma, torna-se imprescindível pensar a agência da arte e suas imagens no entendimento de Gell (2018) como meio de produzir contato e diálogo embasados no conceito de culturas no que referência a diferenciação visual e estilística propiciada pelo artifício da imagem com o contato perceptivo entre o Eu e o Outro.

É por meio da mídia que as imagens circulam e nos interpõe enquanto suposto objeto de arte a proporcionar uma comunicação simbólica presente nos dispositivos visuais dos grafismos. Sob esta óptica os códigos culturais compartilhados por um estilo não ocidental como “maneira de ser” evidencia as características totalizadoras do grupo étnico Kadiwéu e o quanto é importante situá-las na imagem.

Vale registrar que no capítulo anterior abordamos a teoria antropológica da arte vai além do “objeto de arte”, ou seja, analisa as expressões de arte com o uso de signos, que podem coincidir com a imagem ora com a pessoa, ou seja, são agentes e signos-veículos que transmitem significados e constroem o arcabouço simbólico e visual compartilhado coletivamente, ou seja, no entendimento da ação social, o agenciamento dos “objetos de arte” são as interações imagens no entorno das pessoas. Os aspectos implicados na imagem como registro fotográfico e a relação signo e vida, ou seja, representação e corpo físico e as interpretações possíveis que a percepção permeia diante desse processo de cognição na inferência com a imagem, entende-se que:

Todo registro ou signo da realidade tem uma vida emprestada, quer dizer, representa algo que está fora do registro e continua a existir apesar do registro. Por mais perfeito que o registro possa ser, há sempre uma disparidade, há sempre algo do objeto que o signo não pode capturar. Entre as coisas e os signos, abre-se o hiato da diferença. O signo pode estar no lugar do objeto, pode indicar o

objeto, pode representar o objeto, mas não pode ser o objeto (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p.141).

Nesse contexto, a qual o signo não captura algo importante daquilo que registra, produz a ambiguidade, pois a aparência é reproduzida no registro com certa fidelidade, mas a consciência não é capturada por ele, a consciência é participe da antropologia enquanto método. Diante desses questionamentos acerca da problemática da percepção e da constituição de sentidos por meio dos signos-veículos. No entendimento de Belting (2006) sobre a imagem e as tentativas desse processo de reificação, mesmo naquela escala em que a imagem geralmente flutua entre a existência física e mental, ela pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela (BELTING, 2005, p.66). O fato de não coincidir é o que a imagem não pode capturar enquanto consciência do que registra, esta possibilidade só ocorre no processo de agenciamento corpo e discurso verbal na interação com a imagem, corpo e inferências aos quais ocorrem as trocas simbólicas possibilitadas no trânsito de imagens e no contato produzidas pela percepção com esse Outro.

Para tanto, analisaremos a imagem enquanto contato visual que intenta uma vicaridade com os corpos que registram, ou seja, tentam roubar a consciência e viver vidas alheias no que se refere às tentativas da imagem e suas ambiguidades intentarem substituir à representação capturada da vida pela vida que encarrega de ressignificar constantemente num fluxo dinâmico e contínuo, que não é fixo e/ou parada como o registro da imagem fotográfica, pois a vida é um fluir constante.

Por esse prisma, evidencia o que produz tanta disparidade entre signo e objeto na imagem, a qual o registro pode referir-se às pessoas também, e nesta articulação complexa e com várias projeções entre imagens mentais e imagens “mídias” que no entremeio fica a vida a qual se transforma e está em constante devir.

A vida é aquilo que passa, que se transforma, que se adianta para a morte. O signo é aquilo que busca permanecer, que se quer indestrutível, que aspira ao eterno (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p.141).

Essa pretensão de substituição da imagem pelo que contem à vida que sugere um enquadramento ficcional do que é representado e controlado por meio dos códigos culturais e seus respectivos signos, a disponibilidade de diálogos culturais, precisam de deslocamento e estranhamento necessários da parte que entendemos em nossa própria cultura para tornar visível a cultura do Outro (WAGNER, 2017, p.35). Nessa linha

tênue da relação vida e signo, conduzimos o entendimento de que o signo visa e aspira ao eterno, e intenta permanecer inalterável que deve ser o embate mais importante para uma abordagem antropológica da imagem no ensino de arte, pois o que se evidencia por esta perspectiva são os discernimentos provenientes da memória e dos agenciamentos entre arte e pessoas.

Para retomar o problema que ora nos concerne à imagem em uma abordagem antropológica, devido aos entendimentos sobre a vicaridade⁹ do que elas nos interpelam. E as possibilidades confrontadas nesse processo de percepção e cognição, intenta compartilhar as expressões artísticas e as experiências com o campo estético do Outro inferidos no que denominamos arte não ocidental. Com relação às ideias propostas sobre a definição teórica de uma antropologia da arte, e da relação conturbada entre ambas, iremos direcionar as reflexões para o conceito de imagem e a proposta de uma nova ciência iconológica no entendimento de Belting (2006).

Esse aspecto é determinante, pois em sala de aula, é a imagem e a interpelação transmitidas por meio de mídias digitais e enquadradas por “narrativas” da história da arte que são os recursos empregados nas leituras de imagens por professores/as de arte. Compreender acerca do papel da mídia e a impressão que as imagens produzem na construção simbólica compartilhada na memória coletiva, e que a relação com a mídia gera um papel significativo por esse lado.

Dessa maneira, a medialidade da imagem transformou-se com as tecnologias e direciona para uma perspectiva problemática de ter como referência a abordagem da imagem sob o viés da herança deixada pela disciplina história da arte e como é entendida a imagem por meio de uma profusão de compartilhamentos virtuais associadas aos avanços tecnológicos e “transmitidas” por mídias globais aos quais implicam à percepção e ao entendimento das relações de alteridades com os corpos indígenas apresentados por meio delas. Sob essa ótica das mídias

[...] geralmente endereçam-se à imaginação dos nossos corpos e cruzam o limiar entre imagens visuais e imagens virtuais, imagens

⁹Significado de vicaridade vem do termo vicariante. Segundo Santaella & Nöth as propriedades perceptivas e reflexivas na imagem fotográfica que são fixas e trazem as características de “ser estável, congelada, imutável, disponível para sempre. Isso, de certa maneira, nos dá uma espécie de posse vicariante do objeto, algo que pode ser conservado e olhado repetidamente, sem qualquer espécie de limite. Longe de vir do objeto, o limite vem de nós mesmos. As fotografias sobrevivem não apenas a nós, mas a muitas gerações. Cópias envelhecidas podem ser renovadas. Negativos podem ser reproduzidos de negativos. Há algo de indestrutível nas fotografias” (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p.138).

vistas e imagens projetadas. Neste caso, a tecnologia digital busca a *mimesis* da nossa própria imaginação. As imagens digitais inspiram e são, na mesma medida, inspiradas por imagens mentais e seu livre fluxo. Assim, as representações internas e externas são estimuladas a se misturarem (BELTING, 2006, p.44).

Neste caso, “as mídias visuais agem não somente como uma prótese do corpo, mas servem também como reflexo do corpo” e por meio do ambiente virtual “as mídias digitais reintroduzem a analogia ao corpo via negação” (BELTING, 2006, p. 44). Nesse contexto, a ideia de negação prevalece enquanto maneira de argumentar para uma perda do corpo, ou torná-lo um “objeto” que produz o entendimento de negação, pois o corpo é projetado e simulado nas mídias digitais, um exemplo instituído pelas imagens fotográficas.

Dessa maneira, o corpo-percepção é consumido pela veracidade da imagem e entra em confronto ao enquadrá-lo nessa perspectiva reduzida de suas possibilidades de agenciamento e interação social, quando o que é percebido e imaginado com estes corpos indígenas são estereotípias e essencialidades forjando a representação atemporal das representações associadas no coletivo com o discurso etnocêntrico de análise.

Nesse contexto, complexo e problemático a percepção e construção de conhecimento das alteridades por imagens, que a proposta de uma nova abordagem iconológica por Belting (2006) e as contradições enfrentadas com as dicotomias, imagem e *mimesis* da vida, objeto e pessoa, arte e vida, entre outros. É (re)pensar os direcionamentos que essas relações constituem na produção de sentido no ensino de arte, assim como no compreender as percepções e os acontecimentos entre objetos e pessoas, estarem paralisadas no entendimento desses processos e interações sociais quando invocam as imagens e as artes dos povos indígenas.

Desse modo, a imagem em um nível metafórico produz uma similaridade e as mesmas contradições com esse entendimento, pois vive entre a morte e a eternidade, pois o signo visa à permanência, e ao mesmo tempo imagem é vida e nos provoca fluxos contínuos de mudanças e devires sobre a percepção e cognição interpeladas por elas. Esse aspecto ao qual definimos, significamos e registramos os objetos ao nosso redor, condiz com um,

[...] congelar pessoas, coisas ou situações em instantâneos, a fotografia funciona como um repetido testemunho de que aquele instante já

passou, não existe, desapareceu para sempre, morreu (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p.137).

Esse aspecto mortífero da imagem fotográfica, especificamente, que torna a imagem “fotográfica fixa, estável, congelada, imutável, disponível para sempre, nos dá uma espécie de posse vicariante do objeto” (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p.137). Desse modo, a consciência daquilo que registra fotograficamente, a imagem não captura, porque a consciência é a coisa que vaza além da fotografia, e incorpora em nossos corpos e memória individual e coletiva desses processos entre imagens e pessoas.

Esse aspecto evidencia que a imagem movimenta o conceito de agência junto ao seu referente que é apresentado e produz a construção de sentido compartilhado por meio da percepção visual e da cognição envolvidos nos sentidos de um modo inteiro, visão e audição acontecem concomitantemente sem separação no corpo que as percebem.

As complexidades dessas relações se constituem por meio de um feixe de argumentos e propostas de abordagens em que imagens provocam nas relações entre Eu e Outro, e para dar conta das construções e percepções entre objeto, imagem e corpos ficam subentendidos a noção de pessoa “roubada” dos corpos capturados na imagem fotográfica.

O suporte “narrativo” da história da arte para interpretar a imagem, e concomitantemente a definição de cultura na perspectiva artística é um dilema para (re) pensar esses confrontos teóricos e filosóficos nas leituras de imagens. No entanto, as tentativas de situar as ideias fundamentais na argumentação e interpretação de imagens nas artes e como foram construídas enquanto narrativa visual que tem como referência o modelo estético ocidental são defasagens interpretativas na perspectiva de arte não ocidental.

Desse modo, a partir do entendimento da projeção e maneira como lidamos com a percepção desses fatos implica em pensar a relação objeto e noção de pessoa como um determinante dicotômico que infere na impossibilidade de diálogo com a arte não ocidental, ou seja, ou se percorre um dos caminhos¹⁰ proposto por Price(2000) e/ou

¹⁰Price (2000) sugere um caminho intermediário entre o conhecimento artístico e formativo das artes associados ao conhecimento e/ou “saber ameríndio” disponível por meio do acesso aos dados do trabalho

busca-se um intermédio entre esses dois caminhos interpretados como opostos e produz-se outras circunstâncias para ler imagens não ocidentais.

O caminho coerente, diante de tantas contradições nesse processo de ensinar arte não ocidental, deve ser direcionado no ideal desse caminho intermediário proposto por Price (2000), e associar ao entendimento de Belting (2006) a imagem também vazou de seu enquadramento “narrativo” com relação à história da arte, e a possibilidade de traduzi-la por meio de uma confluência da abordagem antropológica, dispôs a pensarmos a imagem como uma coisa que atingiu a vida, pois imagens capturam corpos, vidas e coisas, e não objetos apenas e por isso que,

[...] dentre as várias tentativas de aprender as imagens em seu rico espectro de significados e propostas. [...] sua significância torna-se acessível somente quando levamos em conta outros determinantes não-icônicos como, no sentido mais geral, mídia e corpo (BELTING, 2006, p.33).

Dessa maneira, quando Belting (2006) introduz a compreensão da imagem por esses “outros determinantes não-icônicos” para fazer parte dessa relação, corpo, imagem e mídia vão ao encontro as possibilidades de trazer o dispositivo da imagem a discussão de sua duplicidade, presença de uma ausência, que atinge a vida, e carrega o sentido de uma posse vicariante que interpõe nas relações imagem, corpo e noção de pessoa no entrave do julgamento que segue o modelo ocidental de arte. Diante desse entendimento as imagens fazem parte da construção de sentidos e são entendidas como agentes aos quais as coisas apresentadas nela são trazidas à vida e encontram um outro corpo que as percebem e as invocam, ou seja, a percepção aos quais as imagens acontecem.

Nesse processo do acontecimento envolvido na percepção há um jogo de reflexos em dois níveis de representações das imagens, as internas e as externas, e a construção simbólica dos significados proporcionada por essas relações e encontros de sentido interferem as relações sociais e ao ensino. Por isso, a imagem na perspectiva de Belting pode não coincidir com a obra de arte, porque ela exige uma abordagem antropológica e não meramente estética, pois que a imagem dialoga com a vida, imagem incide também no conceito de memória (BELTING, 2006, p.33).

de campo, ou seja, da etnografia. Essa maneira de interpretação da arte não ocidental parece ser a mais adequada diante de estilos e diversidade a qual o conceito de culturas torna-se elementares para pensar as alteridades nas produções e elaborações artísticas.

Nesse contexto, o papel da mídia e corpo, colocado por Belting (2006) é o vazamento da coisa arte a qual se tornou evidente quanto à tentativa de compreender a imagem por essa abordagem antropológica, ou seja, uma arte que dialoga diretamente com as questões da vida. Por meio da concepção dos agenciamentos provocados com a imagem e permeados pelas interações sociais que são tocante a vida nos deparamos com as questões de ordenação e organização cultural e social. Dessa maneira, a disciplina história da arte e toda a construção da “narratividade” para enquadrar as imagens no estilo de uma época, induziu a inadequação, pois o suporte e o meio (equivale às mídias) onde as imagens acontecem, extravasaram para as mídias globais e digitais com o advento do mundo virtual proporcionado pela internet. Desse modo, a maneira como nos relacionamos com as imagens se transformaram com a mudança para as mídias tecnológicas, as imagens perdem nesse contexto o sentido de um espaço físico e dão vazão às narrativas fictícias.

Diante desse fator a transformação quanto ao processo de conduzir e (re)pensar a relação mídia, imagem e corpo, e como elas funcionam enquanto percepção e cognição é um percurso teórico embasado na antropologia e suas questões-chaves. Sob essa óptica, as mídias globais, e os acessos às imagens que alcançam muitas pessoas e a relação com outras culturas e sociedades acabam por suprimir o conteúdo e elevar o nível técnico deste alcance, mas com muita defasagem em relação aos contextos e aos modos de vidas diferentes.

Dessa maneira, o problema em lidar com a imagem quando alcançam o que Belting (2006) entende por “mídias globais” é que ao percorrer o “mundo” as imagens fazem com que diminua a experiência regional ou individual, torna-se uma presença ausência, uma voz sem voz, ou seja, é um mundo de aparência. Ao retomar outros fatores que implicam a relação mídia e o corpo na perspectiva da nova abordagem iconológica com o papel de intercâmbio entre ambas, a qual mídia na análise de Belting (2006) coincide com o conceito de agência por Gell (2018) no sentido de o corpo animar as imagens no ato perceptivo.

Nesse percurso a relação corpo e mídia são comunicadas por meio da linguagem.

[...] as palavras estimulam nossa imaginação, enquanto a imaginação, por sua vez, transforma as palavras nas imagens que elas significam. Neste caso, é a linguagem que serve como meio de transmitir imagens. Mas aqui também ela necessita do nosso corpo para

preenchê-las com experiências pessoais e significado; esta é a razão pela qual a imaginação tem geralmente resistido a qualquer controle público (BELTING, 2006, p.38).

Esse aspecto da linguagem e da imaginação passam a serem determinantes na elaboração de uma abordagem antropológica da imagem, pois preenche as imagens com “corpos” que analogicamente são as experiências e significados compreendidos no elo entre ambas as culturas aos quais devem conduzir uma proposta de relação e de sentido.

Nesse contexto, as imagens como representações da cultura do Outro, reproduz um choque cultural enquanto *mimesis* da vida capturada e/ou das produções artísticas registradas e as inferências valorativas dessa relação condensada na memória e nos dados adquiridos e aprendidos sobre as culturas na mira desse olhar ocidental. Assim, por meio do contato visual, uma relação inicia-se entre percepção e cognição gerida pela imagem, os questionamentos e inferências nesse percurso são etapas importantes da contextualização de imagens.

No entanto, as afecções são processos que são construídos aos poucos, no argumento de Wagner (2017, p.31) as “relações casuais são o prelúdio aceitável para relacionamentos íntimos”, e significam empreender uma experimentação com as contradições que este choque cultural nos possibilita, ou seja, há necessidade de avançar o prelúdio.

Diante dessas problemáticas da *mimesis* e da percepção vicariante de imagens para o ensino da arte deve ser conduzida para o que a disciplina tem de vantagens na condução de uma relação transformadora por meio da criatividade e da imaginação no processo de criação do fazer artístico. Desse modo, conduzir as percepções e questões que envolvem nossas relações com as imagens e o quanto elas fazem parte do acervo onde confluem memórias e lembranças do que foi aprendido e armazenadas são questionamentos importantes ao entendimento do papel dos/as professores/as de arte ao conduzirem a leitura de imagens sobre as artes indígenas.

2.2 As artes indígenas

Para ensinar as artes indígenas, os/as professores/as de arte devem diferenciar a herança ocidental visual em que se embasa na representação, real ou ficcional, do mundo aparente enquanto a perspectiva não ocidental fundamenta-se na abstração, ou seja, aproximam-se mais do que entendemos como Arte Conceitual no sentido de ser

aberta, inconclusiva, no sentido de promover mais sugestões do que certezas e/ou afirmações. Nesse entendimento, as artes indígenas têm um papel mais sugestivo do que a representação embasada no mundo aparente apresentado pela arte ocidental. Nos estudos de Lagrou (2009) a antropóloga associa as artes indígenas com a Arte Conceitual, essa analogia torna o entendimento das artes indígenas mais palatáveis para os/as professores/as de arte, pois aproxima o entendimento dado a Arte Conceitual na contemporaneidade e as relações conceituais e sugestivas em diálogo com as artes indígenas.

Vale ressaltar que os estudos de casos da arte ameríndia produzidos pelas antropólogas Lagrou;Velthem (2018), Velthem (2010) são produções que orientam a maneira de situarmos as singularidades das artes indígenas e de certo modo transformarmos o nosso “olhar” normalizado, pois a lógica sobre os corpos e os artefatos ameríndios distinguem-se do ponto de vista de onde partimos com o ensino de arte ocidental.

Desse modo, as autoras consideram que alguns aspectos são determinantes para compreendermos as artes indígenas como: “a impossibilidade de separar os aspectos materiais dos imateriais e a necessidade de explorar sua relação” (LAGROU; VELTHEM, 2018, p.135). Assim, compreende-se ao ensinar arte de sociedades indígenas considera-se a diferenciação tanto ao sentido dado quanto as expressões artísticas aos quais participam a ordenação da vida do Outro para encontrar um significado indissociável do cotidiano e não a induzir a um representar do cotidiano, que é a maneira como assimilamos o modelo de arte ocidental (LAGROU; VELTHEM, 2018, p. 137).

As artes indígenas, de certa maneira, relacionam-se sem separações entre arte e vida e diante desse entendimento envolvem o exercício de estranhamento e desconfiança no que se refere ao ponto de vista de onde direcionamos o nosso olhar na produção e elaboração dos objetos de arte. Em sua grande maioria, voltados para a apreciação e a contemplação, o que por vezes coincide com uma experiência individual desvinculada da própria vida. Nesse entremeio, o lugar da apreciação e/ou fruição dos/as professores/as de arte tem o olhar educado com as convenções do modelo ocidental e reproduzem essa separação da arte ensinada nos contextos e movimentos artísticos do sentido da vida.

Apesar das contradições quanto à orientação e as ferramentas utilizadas para a leitura de imagens sobre produções e expressões artísticas do Outro, os confrontos relacionados as perspectivas e relativizações são persistentes. O acesso aos conteúdos que descortinam as diferenças dessa relação entre “nós” e “eles”, ocorrida de modo indireto. Coloca-nos diante das problematizações acerca da defasagem e acessibilidade de narrativas aos quais o olhar do Outro se faça presentes para serem balanceados na constituição de alteridades e da apresentação desses embates.

As dissonâncias e contradições nesse percurso são persistentes, e para que possamos perceber a relevância de articular um diálogo entre as áreas de conhecimentos e podermos compartilhar dessas construções, pois são aspectos significativos para construirmos outras maneiras de olhar na problematização do que nos é próximo. Desse modo, referenciar a importância de criar elos por meio da concepção do perspectivismo cultural e oportunizar esse jogo de deslocamentos de pontos de vistas e estranhamento daquilo que consideramos normal em nossa cultura, mas que na perspectiva e lente cultural do Outro é diferente (VIVIEROS DE CASTRO, 1996). Esse jogo de perspectivas torna-se possível para a leitura de imagem na arte, quando o acesso aos saberes ameríndios no contorno de suas singularidades é acessado por meio dos relatos e vivências do trabalho de campo.

As pesquisas antropológicas exploram questões relevantes acerca da atitude de estranhamento e da postura intermediada por relativizações entre culturas. Essas questões sugerem um posicionamento que deva considerar o diálogo entre as disciplinas, arte e antropologia, aos quais possam contribuir ao entendimento e as reflexões no que se referenciam as abordagens no ensino de arte com as temáticas indígenas. Nessa perspectiva de aproximação com as pesquisas etnográficas de arte ameríndia de Lagrou (2007) e Velthem (2010) há um eixo direcionador que as assimilam enquanto dialógicas e são referenciadas no método utilizado em uma abordagem perspectivista, o tema da corporalidade, à estética, o estatuto ontológico da arte e a ideia de agência aplicada ao objeto de arte enquanto linguagem são pontos de inferências comuns. Aos quais podem auxiliar o/a professor/a de arte nesse processo de descolamento e (re) posicionamento de uma maneira a relativizar os dados e códigos culturais na relação da própria cultura com as culturas do Outro.

É imprescindível, a partir dessas reflexões sugeridas sob(re)pensar, o quanto à organização, a inserção e a apresentação das imagens como ferramenta científica de análise das interações sociais e culturais são significadas e construídas na atribuição de sentidos dado ao corpo, a pessoa, a imagem e a arte. Por vezes, esses termos são separados na dicotomia do pensamento ocidental, corpo e espírito, dentro e fora, objeto e pessoa, arte ocidental, arte não ocidental, entre outros. No entanto, essas separações dicotômicas no conflito para entendermos as artes ameríndias, colocam-nos diante de uma concepção de arte a qual passa a ser inerentemente vinculada ao viver, ao estar presente na construção processual do cotidiano e dos seus significados, não é algo definitivo e fechado, mas aberto a um devir de ressignificações.

Essas compreensões referentes às artes em sociedades que não partilham da mesma maneira como as convencionamos, exigem o questionamento acerca da imagem, no sentido de como elas nos interpelam enquanto propostas cognitivas para o processo de compor um conhecimento elaborado das coisas e experiências nas interações sociais e nos processos de produção de sentido com o Outro? Essas questões sugerem uma relação complexa, que por ser indireta, envolvem entendimentos acerca das definições de percepção, representação, estilo, alteridades e culturas como pontos importantes para o entendimento acerca do que é comunicado.

Na especificidade da abordagem utilizada no processo de ensino de arte embasada no pensamento estético ocidental orientado pelo modelo de “narratividade” proveniente da história da arte, crítica e estética são referenciadas na abordagem triangular. Barbosa (2014) sinaliza aos/as professores/as de arte aberturas para conectarmos com outras áreas de conhecimento para conduzirmos as leituras de imagens, mas os exemplos de como inserir isso na prática são pertencentes de obras de arte já consagradas.

Dessa maneira, há uma ausência de fundamentação teórica para que os/as professores/as de arte “arrisquem” leituras de imagens com as artes não ocidentais e as artes indígenas quando há uma ausência de material singular a temática das artes indígenas. Nesse aspecto, os materiais por vezes não são produzidos por pesquisadores de artes, como no caso de Lagrou (2009) com o livro “Artes Indígenas”, a pesquisadora colabora para diminuir esse hiato, mas há um longo caminho para chegar aos

professores/as de arte, uma questão a ser pautada pode referenciar ao currículo eurocêntrico e a evidencia predominante do ensino de artes ocidentais.

A próxima questão retomamos, as especificidades que referenciam a concepção de estilo e o como isso acontece pode ser representado abstratamente em uma cultura, de antemão não temos respostas, apenas a percepção de que estilo e cultura colocam-nos diante de diferenciações que podem ser organizadas e apresentadas por meio da repetição na confecção de objetos, motivos, formas, representação ora abstração aos quais compõe o conceito do que entendemos por estilo visual na arte, pois os estilos artísticos condensam noções armazenadas na memória e são reconhecidas nas relações sociais de um passado gradativamente modificado no presente e no futuro.

Dessa forma, o conceito de estilo e as questões que o modelam são perspectivas culturais e a maneira como as percebemos são entendidas como agência, aos quais afetam processos cognitivos na construção de sentido com a estética nas interações sociais. Assim, compreender a definição de estilo e agência na apresentação da arte e grafismo Kadiwéu torna-se um percurso significativo no ensino das artes indígenas.

2.2.1 Entre o conceito de estilo e agência na apresentação do Grafismo Kadiwéu

Na concepção de vincular, o conceito de estilo equivalente à definição de cultura, na perspectiva antropológica, torna identificável as variações e as repetições de padrões tanto na arte quanto no compartilhar dos significados, ocorridas no entorno de símbolos, pessoas e nas atribuições de seus significados comunicados. A propósito o estilo ordena a percepção e modela objetos e formas gráficas em sincronia com o reconhecimento dos significados compartilhados por traços, formas, composição, e as relações entre figura e fundo, e demais aspectos que podemos considerar nesse processo.

Nesta perspectiva, mesmo que estas noções por vezes não sejam conscientes, o estilo é algo compartilhado que pode ter uma duração no tempo e no espaço, pois pode conceber novas orientações, ou seja, modificações quanto aos motivos gráficos ou até materiais acrescentados durante o percurso temporal da agência entre os objetos e as pessoas e suas ressignificações.

Nesse ponto, a qual nos encontramos, entre estilo e culturas, os estudos de Gell (2018) sobre o estilo são fundamentais para definir a lembrança de um tempo “remoto”

e o pertencimento de uma história e significado a delinear a cognição e o reconhecimento compartilhado por um coletivo em seu contexto histórico, ou seja, estilo e memória compartilham de um processo similar de trocas e armazenamento das agências no que referenciam as artes e as relações sociais envolvidas nela.

Desse modo, o processo de ensinar arte não ocidental deve perpassar por estas problematizações acerca do objeto de arte e da definição de arte, por qual perspectiva é avaliada determinada imagem? Quando se apresenta em sala de aula imagens que representem à estética e ao estilo pertencentes a arte Kadiwéu e concomitantemente as temáticas das artes indígenas? Dessa maneira, o processo de deslocamento do sentido de arte para o sentido de ação e de agência das expressões artísticas nas relações sociais tornam-se algo visível, identificável e comunicável como um caminho possível para ensinar as artes indígenas de maneira peculiar e própria.

Por isso, os termos envolvidos na questão de estilo devem ser direcionadores das particularidades acerca da percepção ordenada por uma sociedade e/ou grupo étnico. Algumas nuances a maneira de interpretar o estilo, também fazem parte de estranhar aquilo que nos apresenta como algo natural ora normalizado em nossas perspectivas culturais ocidentais. Nesse contexto, Gell (2018, p.236) acerca da definição de estilo nas artes o definiu como “uma palavra vaga de definição incerta”, mas no que se refere ao conceito de estilo adaptado a antropologia da arte visual, mostra-nos que ele se distingue dos “estilos aplicáveis” na história da arte ocidental.

Nesse contexto, a estética ocidental lida com o conceito de estilo no sentido de constituírem “artistas individuais ou escolas de artistas” e “movimentos artísticos”. No entanto, na concepção da antropologia da arte o estilo coincide com culturas e sociedades, ou seja, a perspectiva muda para uma totalidade e não individualidade das características estéticas como são concebidas na arte ocidental (GELL, 2018, p. 235).

Nessa mudança de perspectiva quanto a definição de estilo pelo viés antropológico, na proposta de diálogo naquilo que é compartilhado por meio do estilo Kadiwéu. Mesmo que haja variações entre uma artista e outra, a tradição a maneira de produzir os desenhos são reconhecíveis e identificáveis como estilo Kadiwéu. Dessa maneira, essas análises podem ser definidas por ressignificações e alterações pertinentes aos padrões e/ou motivos repetidos de acordo com as “histórias de admirar” e as “histórias que aconteceram” aos quais adiante iremos retomá-las, quando falarmos dos

“mito-gráficos” em que os grafismos revelam histórias de origem e agências na vida dos Kadiwéu por meio do desenho (DURÁN,2017).

Ao retomar sobre os aspectos desse trânsito transcultural, descortinados no instante quando acessamos os dados de campo a nossa percepção dos estilos artísticos colocam-nos em uma perspectiva a refletir sobre outras culturas e formas de expressões em choque cultural e faz com que sejamos,

[...]inclinados a acreditar que aquilo que objetos com atributos estilísticos compartilhados têm em comum não constitui apenas uma propriedade formal, externa, mas algo integral à sua posição como expressões “da cultura” no sentido mais amplo; atributos estilísticos comuns compartilhados por artefatos estão associados, por meio de um esquema básico de transferência, aos “valores culturais” compartilhados em uma comunidade (GELL, 2018, p. 236).

A convergência dos conceitos entre estilo e cultura, devem ser entendidos ao serem incluídos na ideia de uma totalidade, ou seja, o que a comunidade e/ou sociedade partilham por meio dos estilos e desse modo agenciam os sentidos e os significados no que movimentam nas interações sociais. Essa concepção de estilo voltada para as interações sociais meramente estéticas promove um deslocamento na maneira de interpretar as imagens aos quais nos apresentam as sociedades não ocidentais, essa mudança é imprescindível, pois do viés individual do artista direcionamos o olhar para a coletividade e para as interações sociais que os grafismos e/ou desenhos sugerem enquanto uma linguagem simbólica e não algo meramente decorativo no sentido ocidental, o decorativo ameríndio é uma agência “entre” pessoas e objetos pertencentes ao grupo que as produzem.

Nessa perspectiva, compreende-se o valor de analisar tais imagens pelo viés da totalidade que envolvem as concepções dos estilos e não as decompor em “unidades abstratas” na maneira de interpretá-los como na arte ocidental. Por exemplo, a análise de uma obra de arte ocidental procura reduzir os elementos visuais básicos como pontos, linhas e formas geométricas de maneira a separá-los para identificá-los e depois analisá-los como composição na ideia de uma totalidade existente na obra.

Vale notar que por esse viés de análise da arte não ocidental não são válidas tais suposições em decompor os elementos visuais em unidades mínimas. Nas artes indígenas, a percepção de estilo encontra-se na totalidade e no suporte a qual está aplicado, seja corpo e/ou vaso ou em outro material, a interpretação altera-se e

concomitantemente a percepção sobre onde os grafismos e/ou desenhos são aplicados altera o sentido e também a sua percepção.

Com relação às especificidades no estilo do grafismo e/ou desenho indígena que se constituem em expressões gráficas, ou seja, em desenhos que condensam uma comunicação entre o visível e o invisível e por meio deles podem-se ser aplicados em diversos suportes e superfícies desde as cerâmicas, os corpos, entre outros objetos, na alteração do que é comunicado intrinsecamente entre os pares.

Dessa maneira, o contato intrincado entre corpo e desenhos, pressupõe na perspectiva cultural um modo de olhar e ordenar as coisas, e construir identidades compartilhadas na aceção de uma compreensão da coletividade. Na contramão, o impasse dessa relação indireta por meio de imagens como apresentação do Outro. Coloca-nos problemáticas acerca de nossa percepção envolver tanto os aspectos estéticos do desenho quanto a relação com a imagem fotográfica que replica a dualidade de um corpo-vida para um corpo-projetado e virtual sujeito as ficções na representação estereotipada dos não indígenas sobre o ser indígena.

Nessa perspectiva, coincide uma relação de confronto, pois a assimilação dos elementos estilísticos acontece a partir do que experienciamos enquanto valores em nossa cultura, essa troca é problemática, porém necessária. Nesse trânsito, devemos recorrer ao relativismo cultural no exercício a qual nos impõe um deslocar de perspectivas e pontos de vistas considerados “naturais” e “universais” e alterar as posições e ângulos de onde se observa e se fala como um passo importante para novas possibilidades de sentir e produzir novos arranjos nessa relação com as alteridades.

Ao entendermos essa tensão entre imagem e percepção. Retomaremos à questão específica do grafismo indígena como um estilo de desenho que projeta uma não representação das coisas do mundo aparente, no sentido como é empregado na arte ocidental, ou seja, a iconologia indígena é a expressão de uma memória coletiva, traduzida por linhas e formas na composição total dos grafismos. Dessa maneira, os grafismos são expoentes que condensam simbologias e mitologias e são agentes no processo da comunicação artística e simbólica, é como um acervo visual que agenciam as representações partilhadas em um coletivo (DURAN, 2015). E quando os grafismos são aplicados no corpo indígena alteram a noção de pessoa para um agente social que performatiza os significados atribuídos as circunstâncias e momentos aos quais os desenhos são aplicáveis e fazem sentidos para o coletivo.

Por esse prisma, são de essencial importância no entendimento de Vidal (2000, p. 158) os princípios que promovem a interpretação “dentro” de um sistema visual, como reflexos dos sistemas de comunicações das artes, com mensagens transmitidas por múltiplas significâncias e para identificar como estas relações sociais e suas agências interagem, pois o estilo de uma cultura “somente se torna inteligível quando analisado como parte de um universo mais amplo”, ou seja, que fuja do meramente estético e formativo para as questões que dão sentido a sociedade de onde eles são elaborados (VIDAL, 2000, p.147).

No ensino de arte há a necessidade de realizar essa associação entre a estética do grafismo e de como esses símbolos e significados funcionam nas sociedades onde são produzidos, ou seja, como as expressões artísticas ganham sentidos nas interações sociais. A contextualização nas leituras de imagens deve situar essas diferenças que se constituem entre a relação que produzimos com as demais culturas. Nesse ponto, a técnica do desenho indígena segue uma vertente oposta do modo como é realizado no ocidente, pois em vez de representarem as “coisas” do mundo, os grafismos indígenas sugerem um sistema cultural e visual guiado pela transformação tanto do corpo quanto das formas do desenho para a percepção, os desenhos têm a habilidade de projetar para além dele, ou seja, são caminhos de possibilidade guiada pelas mitologias e pertencimentos da origem enquanto grupo e/ou sociedade.

Os desenhos indígenas têm a proposição de sugerir, as possibilidades entre o visível e o invisível, e diante dessa perspectiva de análise do desenho é fundamental para entendermos o que movem intrinsecamente a agência dos “desenhos indígenas”. Dessa maneira, as interpretações são as possibilidades de conexões com os sistemas simbólicos compartilhados pelo pertencimento e atribuições de sentidos nas interações e conexões sociais. Nessas circunstâncias de enquadrarmos do estilo ameríndio, recorreremos a equívocos quando interpretarmos esse sistema de linguagem visual como se fosse possível relacioná-los com o modelo de arte abstrata ocidental.

Essa atitude promove em uma descaracterização da totalidade que ao serem reduzidos e decompostos em unidades mínimas como linhas, pontos e zigue-zagues, espirais induzem a um nível de abstração aos quais os motivos impressos nos desenhos perdem o sentido de seus contextos. O caminho interpretativo e de análise para a leitura de imagem dos grafismos e/ou desenhos não deve intentar a proposta do modelo ocidental de decomposição e recomposição dos elementos básicos visuais, mas analisá-

los na totalidade em que são encontrados e isso implica pensar acerca das interações entre os desenhos e a vida indígena.

Esse modo de conduzir a leitura de imagens, nos propõe refletir sobre referências contrastantes na abordagem entre arte ocidental e não ocidental. E essas diferenças quanto à abordagem, devem sinalizar aquilo que é válido para a arte do ocidente enquanto interpretação das composições e estilos e por outro lado essa percepção de maneira de ver e analisar os dados tornam-se equivocados ao “mirar” as artes não ocidentais. Diante desse confronto as teorias da arte, semiótica e iconologia precisam criar descolamentos. No que diz respeito, às perspectivas e ângulos para interagirem com a antropologia da arte, pois dessa maneira a abstração da interpretação avança a um nível de se distanciar do corpo, a qual lhe atribui um sentido por meio das experiências. Nesse contraste, o sentido de agência deve conduzir a um retorno significativo ao acontecimento do corpo, porque as artes indígenas interagem com a vida e não o oposto é como um jogo entre o interno e o externo, sem perder de vista as potencialidades geridas com a experiência desse corpo.

Esses fatores argumentados são determinantes para o ensino de arte na escola, pois permite realizar com as interpretações de imagens das artes produzidas pelos Kadiwéu, bem como dos demais povos ameríndios uma relação de diálogo que margeiam os deslocamentos de perspectivas e induzem as relativizações entre o conceito de arte na mudança de perspectivas entre arte ocidental e não ocidental. Segundo Vidal (2000, p. 158) a relativização do conceito de arte, coloca-nos em uma perspectiva de apresentação dos princípios que promovem a leitura de imagens a partir de um sistema visual, com mensagens transmitidas por múltiplas significâncias nas interações sociais de onde são pertencentes e a importância do contexto nessas desenvolvimentos entre os estilos de artes.

Assim, quando a análise das artes indígenas se restringe as questões estéticas e formativas sem buscarem interações com as particularidades da etnia. O que ocorrem são projeções distorcidas e enquadramentos. Dessa maneira, a relação constituída com as artes indígenas pauta em uma diferença no sentido de demarcar uma desigualdade, porque não absorve o que essas relações nos interpelam para repensar sobre o que nos interpõe nas maneiras de ser e viver do Outro e buscar uma abertura que relativize as perspectivas disponíveis para uma mudança na interpretação desses dados.

Esse percurso relacional e relativizado é fundamental para a constituição da alteridade, do diálogo inicial com o Outro durante o processo de ensino e de

aprendizagem em arte, no entanto é necessário que o/a professor/a de arte promova um debate sobre as perspectivas entre o próximo e o distante e como nos relacionamos com as diferenças e quais tipos de relações podem surgir mesmo que de maneira indireta. Nesse ponto, as contribuições acerca do estranhamento da antropologia é um recurso de deslocamento das “certezas” e projeções no que infere a leitura de imagens das artes e dos povos indígenas. Essas contribuições conduzem-nos a reflexões sobre os primeiros impactos com a imagem e o conhecimento que pode ser conduzido por meio delas.

São discussões intermitentes, mas constantes acercadas contradições entre natureza e cultura e o quanto esse discurso interpõe-se nos olhares que miram as artes indígenas independente da faixa etária. Essas concepções e associações induzem-nos a compreender o quanto, as imagens podem ser uma armadilha de “nós mesmos”, ou seja, elas revelam muito mais sobre a nossa percepção de uma sociedade e também a maneira como se estrutura e ordena-se esses “mundos” que interagem em suas associações.



Figura.4, 5 e 6- Fotografia de Guido Boggiani (1892-1897). Mulheres Kadiwéu com pintura corporal e facial. Fonte: Fric & Fricova.

Diante de reflexo de armadilhas, as imagens das figuras 4, 5 e 6 conduzidas como agência com as mulheres Kadiwéu e as pinturas faciais e/ou corporais, interpelam-nos com o encarar a posição em retrato de seus corpos pintados com os padrões do estilo do grafismo Kadiwéu, o que sugerem as possibilidades de criar novos arranjos para entrever os modos de ver e ser indígena no processo de composição e formulação dos desenhos articulados aos sentidos atribuídos ao grupo étnico. Dessa maneira, os desenhos participam de outra lógica de criação de desenho muito distinta quanto ao fazer e de como ele é realizado na arte ocidental, o desenho nessa perspectiva inicia-se a partir da linha sem interrupção e/ou esboço prévio e assim por meio dela o desenho é construído e projetado.

Desse modo, a maneira de produção dos desenhos indígenas segue uma outra lógica, em que é imprescindível acompanhar o processo de como são feitos em seus

contextos. Essa percepção equivale a um seguir com os “olhos” o caminho que a linha percorre no processo em que são criados, nesse caso em específico dessa pesquisa assemelhasse a um processo em que há o esforço do imaginar, devido a produção de conhecimento envolver a imagem e suas percepções. Contudo, os contrastes que demarcam essa relação e confronto das diferenças, as quais ocorrem na leitura dessas imagens se o seu primeiro “contato” por meio da apresentação e montagem delas que situam em uma região tênue e contraditória com os discursos prevalecentes da mídia e a ausência da voz indígena, ou seja, o conhecimento que temos dessas sociedades foram prevalecentes de um ponto de vista etnocêntrico.

Diante desse aspecto as representações prevalecem enquanto uma “estrutura” do pensar e “ver” essencializado do corpo e das artes indígenas. Para tanto, a exploração das análises etnográficas de pesquisadores que vivenciaram o trabalho de campo junto aos Kadiwéu é de grande valia, eles/as permitem “ouvir” essa “voz”, pois o trabalho etnográfico constrói-se a partir do escutar, observar o Outro e partilhar uma vivência para construir uma relação e “elo” entre ambas as culturas. Diante desse contexto, em que “as vozes” e os significados agenciados na imagem são códigos compartilhados na estética e estilo da etnia entendidos em sua própria ontologia. Infere-se que a imagem não comunica no sentido verbal, mas visual, ou seja, a imagem apenas nos apresenta polissemicamente às alteridades que precisam ser comunicadas.

O direcionamento comunicativo na abordagem e na construção de sentido por meio da imagem. Assim como os aspectos singulares da etnia analisada devem promover associações com os dados do trabalho de campo para contextualizar a leitura de imagem em aspectos que visualmente não são acessados, e coincidem com a vivência *in lócus* não acessada de maneira indireta. Seguem alguns dados relevantes de antropólogos e antropólogas que estiveram em determinados contextos com os Kadiwéu e arte apresenta-se de maneira a intentar um entendimento das sociedades analisadas.

Lévi-Strauss esteve entre os Kadiwéu em 1935, e as suas análises da produção dos desenhos, assim como a dedução do pertencimento a uma linguagem simbólica no contexto da tradição kadiwéu são significativos, pois Lévi-Strauss imprime uma atenção as questões artísticas que aproximam as áreas de conhecimentos. Na descrição do autor as acerca dessas experiências descreve os desenhos kadiwéu como,

[...] composições engenhosas, assimétricas, sem deixar de manter o equilíbrio, começam a partir dum canto qualquer e vão até ao fim sem hesitação nem correção. Valem-se de motivos relativamente simples, tais como espirais, esses, cruces, maclas, gregas e volutas, mas

combinados de tal maneira que cada obra possui um caráter original; em 400 desenhos reunidos em 1935, não observei dois semelhantes, mas, como fiz a verificação inversa, comparando minha coleção e a que foi recolhida mais tarde, pode-se deduzir que o repertório extraordinariamente extenso das artistas é, apesar de tudo, fixado pela tradição (STRAUSS, 1957 p.195).

Essa descrição sobre o fazer dos desenhos são referências importantes para pensarmos quanto ao aspecto do estilo Kadiwéu enquanto agência para um público ocidental. Nas descrições, vislumbramos tanto a variedade quanto a originalidade das composições aos quais são pertinentes a uma tradição visual e imagética do grupo. Assim, nesse relato, acessamos a maneira de confeccionar os desenhos sem esboços e de modo contínuo sem interrupções o que nos faz inferir que os desenhos são armazenados na memória e quando transferidos para algum suporte podem variar dentro das possibilidades criativas das artistas sem fugir ao modelo que define o reconhecimento do estilo.

As contribuições de Lévi-Strauss (1957) são significativas, pois o autor tem uma familiaridade e interesse pelas questões estéticas e artísticas, mas devido ao pouco tempo de estadia com os Kadiwéu, ele mesmo refere-se as questões acerca dos grafismos como algo que não avançou no quesito das atribuições de significado compartilhado entre os Kadiwéu por meio dos desenhos. Desse modo, ter acesso ao saber empírico dos grafismos Kadiwéu, envolvem questões das relações sociais e das negociações, que podem resvalar em um não acesso seja por questão de guardar segredo, entre outras justificativas, nessa relação com o branco, ou a resposta ser o próprio silêncio.

Em pesquisa mais recente, Duran (2015) esteve entre os Kadiwéu na aldeia Alves de Barros, próxima ao município de Bodoquena, MS, buscou refletir sobre as relações socioculturais da arte e em como as artistas dão sentidos aos desenhos. Os dados produzidos e analisados por Duran (2015) são relevantes para acessarmos os nomes de alguns motivos de grafismo Kadiwéu e as simbologias comunicadas enquanto agência por meio dos desenhos. Na descrição da autora,

Foram coletados vinte nomes e descrições de padrões Kadiwéu. [...] escolhemos tratar de quatro padrões, os mais frequentes, que compõem relações diferentes, no modo de pensar dos Kadiwéu. São eles: *Niwécalad*, *Nawigicenig*, *Lawila*, *lageladinuinig* ou *dinoyé*. Confundidos por muitos como sendo o mesmo motivo, *nawigicenigeniwécalad* são diferentes: de acordo com algumas mulheres mais velhas da aldeia, *niwécalad* é um desenho mais geometrizado que o *nawigicenig*, e simboliza os índios que

antigamente subiam e desciam os morros da terra Kadiwéu, nas cheias e secas do Pantanal (DURAN, 2015, p. 55).

A relação entre estilo e cultura, e a constituição de significados simbólicos comunicados pela linguagem do grafismo é um acesso a uma camada além da aparência da imagem, pois a situa na produção de um contexto pertencente a totalidade na assimilação desenho e agência nas trocas simbólicas entre os Kadiwéu. Um exemplo, para situar essa relação segue com o padrão *lageladinuinig* ou *dinoyé*.

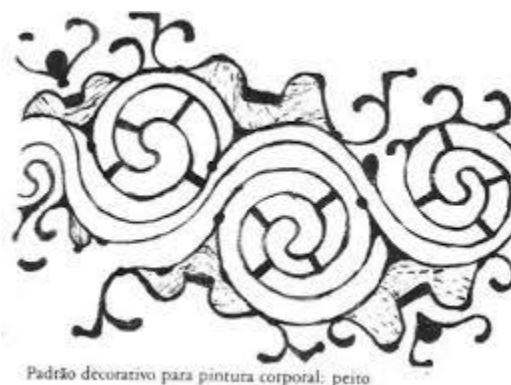


Figura 7. Grafismo *lageladinuinigoudinoyé*.
Fonte: in Vidal, Grafismo Indígena (2000, p. 273).

A construção entre desenho e sentido, pode ser discutida com o grafismo *lageladinuinig ou dinoyé* na figura 7, em português traduz-se como “a casa do rei”. O motivo desse desenho espiralado, nos estudos de Gell (2018) com outras sociedades indígenas é denominado como desenho apotropaico ou armadilhas para capturar a mente e dissimular a força do desconhecido. Duran (2015) interpreta o grafismo Kadiwéu “a casa do rei” com as propriedades de armadilha do desenho apotropaico como feito para assustar *ecalai* traduzido como Outro, o desconhecido. A comunicação entre desenho e sentido na iconografia Kadiwéu pode ser conferida nessa descrição da autora que,

Contam que o rei, que é o capitão/cacique Kadiwéu, está escondido na casa, centro do desenho, e que as marcações do entorno são clãs da hierarquia Kadiwéu, que dificultam a chegada de estranhos até a casa real e a protegem. Ele se posiciona no centro, sendo ao mesmo tempo protegido e protetor da comunidade (DURAN, 2015, p. 56).

As interpretações de Duran (2015) indicam como são essenciais no quesito das traduções entre ambas a cultura para entendermos as similitudes desses processos e como eles são constituídos. O fato de ter acesso aos dados experienciados no campo e apresentá-los no contexto de leitura das imagens com os desenhos Kadiwéu, posiciona

os/as professores/as de arte no circuito da polissemia da linguagem no diálogo entre arte e vida e vice versa.

Nesse contexto de oposições entre arte e vida, segundo Belting (2012, p.204) “a oposição entre arte e vida retirou da arte suas melhores forças” e no que se refere ao estilo Kadiwéu, e as artes indígenas essa oposição não existe é um amálgama que se torna difícil separá-las. E quanto às relações a referenciarem os aspectos da pintura corporal, expressas nos desenhos e/ou grafismos aplicados em suportes diversos como corpos, vasos, couros, entre outros. Apresentam-nos por meio das imagens as analogias de “conhecimentos múltiplos ambientais, técnicos, éticos, estéticos, mitológicos e rituais” e para a confecção são necessários que tais conhecimentos “se conectem às matérias-primas empregadas vegetais, animais, minerais” e inferem-se nesse processo “o lugar onde podem ser encontradas e a forma de processá-las para produzir artefatos” os fazeres e saberes ameríndios articulam-se no sentido de ser e existir (LAGROU; VELTHEM, 2018, p.2018).

Nesse contexto, de pensar e organizar as imagens no sentido de vinculá-las por meio de montagens interferem na apresentação e sentido interpretativo. Nesse propósito, é possível constatar a intenção inicial de situar o corpo indígena em uma vivência coletiva e ordenar visualmente as imagens selecionadas em arranjos cruzados na construção em conjunto de imagens para que a maneira de leitura dessas imagens possa ser compreendida como um pertencimento de uma totalidade, de espaço e tempo demarcados na contextualização. Em vez das imagens serem apresentadas individualmente, a intenção visa desconstruir essa perspectiva de olhar uma obra de arte com exclusividade.

Desse modo, aliar em conjunto com a abordagem triangular na etapa de apreciação que coincide com o olhar a percorrer as imagens coletivamente. Nessas circunstâncias, a fruição estética apresenta-nos possibilidades de imaginar as alteridades sem arranjos e montagens em uma percepção diferenciadora acerca do entendimento da arte Kadiwéu.

As similitudes quanto a temática, os autores, assim como os significados dos grafismos pertencentes ao coletivo, colocam o “olhar” no sentido de agenciar no conjunto de imagens as possibilidades de inferências dos índices, ícones e as expressões artísticas tentando uma produção de sentido e conexões entre elas, que podem conduzir uma narrativa importante nesse primeiro contato.

Dessa maneira, as contribuições do entendimento de Price (2000) em associação com a fruição estética da abordagem triangular sugerem deixar o olhar percorrer por essas imagens relacionadas em conjuntos, pois produzem um imaginar na condução de sinalizar um caminho de aproximação e produção de significado com os acessos gradativos das contextualizações pertinentes aos códigos culturais na assimilação da percepção, produção, confecção e participação da estética e as alteridades no entendimento da arte associado a vida.

Essas circunstâncias perceptivas de quando estamos diante dessas imagens em arranjos, aliadas ao conceito de um ponto intermediário entre a apreciação estética dos grafismos e o saber ameríndio. Invoca-nos a possibilitar criatividade na direção de uma flexibilidade quanto as mobilidades de novos arranjos, aos quais os/as professores/as de arte devem conduzir de acordo com as suas afinidades e direcionamentos na abordagem e condução de suas práticas pedagógicas. Apontar caminhos e trocas em como construir esses conhecimentos em arte com as alteridades são significativos diante das experiências singulares proporcionadas pela imaginação e criação em artes a qual intenta encontrar um corpo e suscitar as sensibilidades nessas trocas simbólicas.

2.2.2 Sensibilidade à procura de um corpo

A percepção das alteridades inicia-se com a presença de um corpo, material ou virtual, o corpo evidencia o acontecimento da sensibilidade e o que constitui a partir das experiências que são alicerçadas em conformidade a vida e a adaptação desse corpo aos códigos e a sociedade a qual pertence na partilha de conhecimentos e experiências. Dessa maneira, a concepção de civilização do pensamento ocidental atomizado por uma perspectiva demarcada pela diferenciação entre natureza e cultura, divide o corpo do espírito, ou seja, a moral evidência e modela as experiências ordenadas por uma cultura ao controle daquilo que o corpo deve ou não vivenciar e/ou perceber.

No entendimento de Nietzsche (1987, p.27), o que consideramos civilização é equivalente ao que consideramos como cultura nessa pesquisa, aflui para argumentos de que “nós [de] modernos não temos nada”. Assim a lista de conflitos e categorias na perspectiva do entendimento de colocar-nos acima em uma posição divergente das sociedades indígenas. Impõe-nos um argumento a qual pesa no discurso o termo “evolução”, essa armadilha da “evolução” pode ser conduzida como um controle da

cultura civilizatória sobre as apropriações e saberes constituídos nas relações com as alteridades em um sentido hierarquizante de interagir com o Outro.

As sociedades ocidentais analisadas por meio da perspectiva dos acervos de museus espalhados no Ocidente conferem uma assimilação condizente a sensação de “nos enchermos e abarrotarmos com tempos, costumes, artes, filosofias e religiões alheios que nos tornamos algo digno de atenção, ou seja, enciclopédias ambulantes” (NIETZSCHE, 1987, p.27). Nesse contexto, a despeito do que é valorizado nas artes ocidentais são esses contrastes e contradições que causam uma fixação e abarrotamento do Outro nos acervos de museus que revelam o encantamento pelo “exótico”. E essa postura de certa maneira pode ser vinculada ao que o filósofo interpreta como um abarrotado de memórias alheias aos quais fundamentam as conquistas da racionalidade do pensamento ocidental, aos quais são “situações desnaturadas, artificiais”, vivenciadas por virtualidades e constructos que por vezes são contra a sensibilidade dos corpos, e concomitantemente partem da negação deles (NIETZSCHE, 1987, p.27).

Quando as artes indígenas estão na mira desse olhar são essas questões que imergem das relações que constituímos com as diferenças que mesmo vivenciadas de modo indireto por meio da percepção das imagens o conjunto de memória e narrativas que dão sentidos ao encontro desses corpos são os modeladores para serem ressignificados. Por essa perspectiva, que a apresentação de imagens das artes indígenas é tão complexa e passam a serem pouco exploradas pelos/as professores/as de arte, principalmente quando o corpo indígena está nessa mira nu. Antes de promovermos uma técnica do olhar e ler essas imagens temos de antes identificar em nós mesmos o que movimentam essas narrativas e os pontos de vistas aos quais partimos com a mira do nosso olhar e lugar de onde as experiências nos falam para associarmos nossos sentidos ao encontro do Outro.

Dessa maneira, a imagem inserida nessa compressão representa as “situações desnaturadas” de nossas percepções etnocêntricas na leitura de imagens das artes indígenas. E de certo modo, ela nos possibilita reconhecer o contraste da negação do corpo e da cultura com dosagens de moralidade na relação opositiva entre natureza e cultura evidente na figura 8 com a fotografia dos indígenas Bororo, registrada em 1908. Nessa imagem, a exploração das contradições acerca das perspectivas do pensamento ocidental a respeito dos sentidos como ordenadores das vivências e

experiências do corpo e a negação dessas experiências que os sentidos dão significado. Nos interpelam, mais sobre nós mesmos, na maneira como conduzimos essas relações a partir das alteridades.

Sobre a apreciação e/ ou fruição estética dessa imagem temos um espaço de três cantos com a parte da entrada aberta e o teto de palha, vemos crianças indígenas com batas até as canelas, uma mesa de madeira rústica centralizada, algumas em pé outras sentadas, uma freira no canto direito a olhar o caderno de atividades, na lousa ao fundo outra freira com o corpo inclinado com a mão direita a apontar a escrita “Os sentidos. Não é verdade.”. A constituição dessa imagem deve nos provocar diante das circunstâncias equivocadas aos quais podemos cair em armadilhas de seguir com uma leitura de imagem fundamentada na ótica da arte ocidental. Nesse aspecto, podemos reproduzir a postura das freiras quando o que impera nesse processo são as manutenções do que movem as convenções de nossa cultura em oposição as culturas do Outro.



Figura 8. Anônimo. Índios Bororo, Aula de caligrafia e ditado, 1908. Fonte: Coleção Miguel Calmon¹¹

Nessa perspectiva, de negação do corpo, confronta-se com a negação dos sentidos, que coincide com a crítica metafísica que atinge um grau muito elevado de abstração que o corpo se torna inexistente, os sentidos tornam-se “erros” e “ilusões”. Sob esse aspecto o que nos resta quando esse corpo deve ser negado acerca dos significados que lhe são atribuídos? Diante dessa problemática, segundo Descola (2015, p.11) retoma as ideias de Husserl e relembra que,

¹¹Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/6198>

[...] se os humanos tentassem experimentar qualquer forma de auto abstração abandonando a representação do mundo instituído e tudo que ele representa, o único recurso para autoavaliação que teriam disponíveis então seriam seus corpos e sua intencionalidade (DESCOLA, 2015, p.11).

Nesse aspecto na produção de sentido no ensino de arte temos um retorno das práticas pedagógicas que indicam a ideia de sensibilidade à procura de um corpo ao situá-lo nas vivências e perspectivas ao voltar-se para as intencionalidades situadas nesse corpo. Essa relação envolve em um conflito acerca das alteridades nas relações que são justificadas pelo conceito de cultura como argumento para explicar o porquê das diferenças, tornou-se deveras abstrato e de maneira contraditória, pois busca explicar a constituição das diferenças por meio de um corpo abstrato e deformado pelas representações a qual moldamos e estereotipamos, do que experienciamos e do que conhecemos de maneira indireta, quando lhe é negada a sensibilidade enquanto possibilidade de produção de sentido na construção de ser diferente.

No entendimento de Nietzsche (1987, p.28) realça a ideia dessas relações com o Outro metaforicamente em uma “forma sem conteúdo demonstrável” ao que se entende como uma má forma que pode evidentemente coincidir com a imagem que se tem do Outro nesse espaço abstrato de interações “sem corpos” somente virtualidade disposta no conceito de cultura expresso no segundo domínio da imagem que vive nas representações é passível de ficções que não condizem as vivências e conflitos entre os corpos e suas ideologias.

As contradições entre o mundo aparente e as representações são os pontos emblemáticos ao ensino de arte, pois envolvem as imagens em elaborações e constituições de sentidos que partem das vivências e das interpretações delas. Dessa maneira, Barbosa (2014) em 1988 cria um movimento de palestras pelo Brasil sobre a importância da leitura de imagem no ensino de arte para que os/as professores/as de arte introduzissem imagens em suas práticas de ensino (BARBOSA, 2014).

Nesta perspectiva, ensinar por meio de imagens colocam os/as professores/as de arte diante de questões filosóficas sobre o mundo aparente e as maneiras de dialogar com as percepções, interpretações que as imagens nos interpelam a pensar e invocam a (re) pensarmos essas construções entre sentido e corpo. Nesse ponto ensinar por meio de imagens, coloca-nos entre entremeios e problematizações no circuito de grandes questões acerca da vida, da moral, da ética, entre outros.

Barthes (2017) acerca da experiência com a imagem fotográfica alinha-se Nietzsche (1987) e Descola (2015) e assim nos convocam a entender àquilo que direciona sobre a queda da vida de volta para o corpo e suas sensações, a qual fora negado os sentidos, nesse ponto de vista, a qual o corpo é desfocado nos faz compreender que é muito “natural” no pensamento ocidental separar a razão da emoção, separar o espírito do corpo, entre outras dicotomias que pautam o pensamento ocidental. Esses autores nos convocam a um retorno a essas questões que podem parecer subjetivas, mas promovem dados e sentido entre corpo, mundo e o jogo de suas vivências que devem ser palatáveis ao corpo que imagina, sente e intenta atribuir sentidos ao que vê e interpreta. Por mais que imagens sejam transmitidas por suas mídias “físicas” e/ou “virtuais” elas encontram um corpo a qual agenciam e são agenciadas por questões complexas.

No decorrer dessas reflexões direcionamos o nosso “olhar” para o ensino das artes indígenas considerando a compreensão inicial e processual que situe o corpo como acontecimento de sensibilidades agenciadas diante das expressões artísticas não ocidentais. Desse modo, a região do interstício e do intermediário, o que fica “entre” uma coisa e outra, torna-se uma experiência das relativizações que nos propiciam desconfiarmos primeiramente de nosso próprio “olhar” e diante disso produzirmos diálogos, relações, pontes e não muros que nos impendem de colocarmo-nos no lugar de novas perspectivas e possibilidades de ver e perceber a vida nas diferenças.

III ENSINO DE ARTE E IMAGEM: MONTAGENS E ASSOCIAÇÕES DE IMAGENS

As imagens no ensino de arte são possibilidades de sentir-se provocado tanto por meio dos sentidos quanto da cognição. Assim como dos significados produzidos por meio da percepção. Esse exercício entre a afecção e a cognição na leitura de imagem é importante e se fazem necessários para uma aprendizagem em arte. Assim, como a sensibilidade proporcionada por esse processo na investida de um percurso para criar elos com os signos e códigos culturais, como em também promover por essa ação um elo de afecções que contribuam com a construção de uma ressignificação do sentido.

Para tanto, há necessidade de aliar a abordagem triangular, especificamente na área de arte, com perspectivas que abordem e direcionem as leituras para as questões das interações sociais interpeladas pelos signos e códigos culturais nas imagens. Desse modo, as contribuições relacionadas as interdisciplinaridades entre as disciplinas sugeridas nessa pesquisa, por meio da pertinência de como abordar o Outro no ensino de arte. E por a temática ser tocante a essas relações transculturais que repercutem no social e no cotidiano, o que nos convém situar a imagem nessa abordagem antropológica.

Por esse viés, as imagens situam-se como agentes de um início de contato indireto a promover relações e reações à procura de sentidos aos quais nos interpelam durante o ato perceptivo e cognitivo com as associações provindas desse encontro. Nesse processo de ensino aprendizagem em arte entre teoria e prática por meio da abordagem triangular e a contribuição do viés antropológico para com as imagens que nos apresentam camadas e aspectos culturais importantes na leitura para a construção de um entendimento processual e na partilha de um envolvimento que se constitui na produção de sentidos e de afecção da arte naquilo que a memória se relaciona e ressignifica em uma sensação de ser interpelado por algo e de estar aberto a essa interpelação genuína.

Segundo Barthes (2017), essa sensação que vai do estranhamento ao desconforto que algumas imagens nos provocam define-se com o conceito de *punctum*, ou seja, é aquilo que inquieta e age como um incômodo de uma “picada” e isso em uma imagem o autor indica como aquilo que “me *punge* (mas também me mortifica, me fere)”, as diferenças constituídas nas imagens sinalizam e conduzem a essas sensações

ambivalentes (BARTHES, 2017, p.31). Podemos por meio dessa descrição do *punctum* inserir as imagens dos povos indígenas no sentido de acessar o diferente, o Outro e por vezes essa “picada” possa ser uma reação de encarar ou desviar o olhar da imagem. Segundo Barthes (2017) essas reações podem estar associadas aos códigos culturais que não temos acesso ao olhar uma imagem fotográfica, precisamos recorrer a pesquisa de fontes bibliográficas para construir esse elo com os dados que as imagens nos apresentam enquanto signo-símbolo.

Diante dessa evidência de sermos provocados por agências na imagem e devido à série de circunstâncias encontradas na região de interstício entre ambas as culturas que intensionam um relacionar proposto por analogias, comparações e diante desse diálogo de trocas naquilo que nos confere a “picada” nas imagens a nos provocar uma relação de sentido com elas (BARTHES, 2017). De tal maneira que esse ferir, produz o início de uma afecção, e onde há sentir há início também de um relacionamento e de trocas que precisam ser constituídas e (re)direcionadas.

Para tanto, o momento que antecipa o início dessa relação encontra-se na seleção e a organização das imagens aliadas à maneira de como será a apresentação em conjuntos no que confere pensar com o conceito de imagens cruzadas (SAMAIAN, 2012). Desse modo, direcionar as implicações que o uso dessa ferramenta nos induz a entendermos a relação complexa entre imagem e corpo, percepção, ícones, signos e símbolos, abordadas no segundo capítulo.

A próxima etapa refere-se à continuidade nesse processo com a percepção e a experiência de nossos corpos que incorporam e vivificam essas imagens por meio da construção de sentidos. Wagner (2017) argumenta a importância nesse processo do imaginar a relação com o Outro na experiência de campo e o quanto a “invenção” acompanha, assimila e desenvolve esses contatos com a alteridade. No modo indireto, como estamos conduzindo essa relação o processo de invenção e imaginação são essenciais para não repetirmos as narratividades do senso comum.

Dessa maneira, é possível deduzir nessa relação que a compreensão de que o/a antropólogo/a enquanto “sujeito” participante do elo entre ambas as culturas são passíveis de serem experienciados e observados nas construções imagéticas e abstratas entre a vida e o imaginá-la, ou seja, na constituição de entendê-la por metáforas e associações cognitivas interessantes para não cairmos na armadilha das questões morais.

Nesse contexto, a sensibilização e sentir proporcionados pela arte são um ponto imprescindível para movimentar as teorias que foram compreendidas nesse percurso entre antropologia e arte, como um sair de si e um retornar a si, e agregarmos percepções e conhecimentos provindos de outras áreas do conhecimento para relacionarmos e deslocamos nossos pontos de vistas quando as imagens do Outro se nos apresentam diante de nosso olhar.

Neste capítulo procuramos contribuir para questões práticas de seleção, montagem, associações de imagens e suas possibilidades de *punctum* para a arte no processo de ensino e aprendizagem da disciplina embasada no diálogo relacional e na sensibilização evidenciada na construção de sentidos agenciadas por imagens cruzadas, entre outras ontologias que transitam nas conexões e relações interétnicas desse processo. Cabe-nos problematizarmos essas relações de contato indireto na atribuição de um “como” nos relacionamos com as imagens dos povos indígenas e o quanto elas participam de processos cognitivos e sensíveis na expressão do sentir que perpassam trocas entre o nível pessoal e também coletivo.

Nessa perspectiva, o sentir enquanto sofisticação do afeto está implicado na percepção e ação da agência na arte, a qual não se separa ou divide, mas une, ou seja, sentir une o que foi separado e dividido pelo conhecimento. Dessa maneira, o imaginar é extremamente importante para alçar outras possibilidades e estados de “ser”, e é por meio do imaginar aliado ao sentir que criamos empatia com as diferenças. Por isso, pensarmos na sensibilidade como uma procura de um corpo que possa situá-lo, movimentá-lo e agenciá-lo por meio de cognições e afecções proporcionadas pela experiência estética são ressignificações que se atualizam nessas relações.

3. Aproximação entre arte conceitual e o ensino das artes indígenas

O percurso por um viés antropológico de ensinar arte indígena em sala de aula, na apresentação de imagens, referenciadas nos corpos, ambientes e expressões artísticas por meio do grafismo Kadiwéu é optar por seguir um percurso da arte que tenha sentido na definição de agência inerente às imagens e suas percepções e associações nas relações sociais. Assim, as trocas simbólicas e culturais distribuídas por meio do choque e do estranhamento enquanto um modo de oportunizar diálogo e início de uma relação/invenção.

Por essa perspectiva, considera-se a relevância de conduzir a abordagem das produções artísticas de grupos étnicos indígenas, interpondo a relação arte e antropologia, a qual a imagem crie um interstício e produza um contato e interpelação por meio do olhar e proporcione interações com a totalidade do que é apresentado e/ou representado, ou seja, o acesso as vivências e relatos de campo são imprescindíveis para direcionar o processo de imaginação/invenção por meio da imagem.

Diante dessas novas configurações surtidas pelo efeito do estranhamento e até desconfiança sobre nossa própria perspectiva de onde partimos o nosso olhar para analisar as expressões artísticas de sociedades não ocidentais. A partir desse ponto relacional, coloca-nos em uma região instável, ou seja, todo interstício sinaliza um campo de possibilidades e arranjos de ver e perceber as expressões artísticas de outras culturas que se intenta a partir de relações relativizadas aos quais o contato indireto com as diferenças nos interpõe. Assim, é a partir desse instante impulsionado de incertezas e contradições entre ontologias e epistemologias, que devemos construir uma relação de sentido que nos induza a um início de produção de afecções e de sensibilidades constituídas pelo sentir e pelo experienciar as artes não ocidentais movidas pela intenção de compreendermos como ocorre esse olhar ocidental e quais são as prioridades e até escolhas marcadas por ele na constituição desse processo de produção de sentido.

No viés artístico, iremos fazer umas associações e traduções para entendermos como auxiliar os/as professores/as de arte nesse processo para situar e localizar as artes indígenas no olhar ocidental. Primeiro recorreremos a Belting (2012) sobre esse olhar ocidental que nos indica a necessidade de dar um fim as narrativas da história da arte o olhar educado para ler arte ocidental. Esse estranhar o próprio olhar inicia-se por meio de uma fissura e/ou brecha para novos arranjos e possibilidades dentro de um complexo entendimento de que a imagem quando atinge esse estranhamento adentramos em uma perspectiva antropológica.

A partir desse movimento é possível afirmar que as “narrativas” são um entrave no sentido desses enredos conduzidos ao método de leitura da arte ocidental serem inconsistentes para a abordagem das artes indígenas não ocidentais por não fazerem parte das mesmas ontologias e questões pertinentes ao pensamento ocidental.

Segundo Lagrou (2009), para criarmos uma ponte de diálogo nas associações de conceitos entre a arte conceitual e as artes indígenas aos quais se aproximam na perspectiva da autora para nosso entendimento da condução desse processo de diálogo com o campo antropológico e as artes ocidentais e indígenas. Por esse prisma, infere-se que para visualizarmos uma transformação significativa no campo da arte que se assemelha ao que as artes não ocidentais sugerem enquanto “ação” mental e/ou cognitiva é aproximar-se do conceito e definição de Arte Conceitual, ao qual pode indiciar um caminho para aproximarmos-nos dos sentidos que as artes podem impulsionar nas sociedades indígenas.

Ao considerarmos que a Arte Conceitual nos provoca e desse modo coloca-nos na posição de participante da construção de sentidos com as produções artísticas pode ser uma chave significativa para a primeira tradução e associação para um público ocidental compreender as dimensões da arte nas sociedades indígenas. Por esse percurso, o participante passa a ser uma chave importante de leitura no jogo de interpretações propulsadas no ver e/ou observar assim como na produção de sentidos tanto interpretativos quanto estéticos das produções artísticas contemporâneas sob os paradigmas da Arte Conceitual.

Por certo, o percurso de intensificar a relação entre arte ocidental e as artes indígenas, induz-nos a (re) pensar essa interação a partir da vivência que temos com a Arte Conceitual. De certo, a assimilação dos conhecimentos por meio dessa compreensão da Arte Conceitual permite-nos entrever mais semelhanças sobre a maneira como as artes indígenas agenciam as interações sociais e passam a ser um campo fértil de associações e invenções criativas no contexto da vivência cotidiana. Destarte, esse processo permite-nos novas interações e invenções criativas, associações e interpretações com as artes indígenas, pois entendemos que sobre a arte conceitual,

[...] tem mais a ver com o questionamento de tal definição do que com sua afirmação. O que estes artistas visam com sua obra é provocar um processo cognitivo no espectador que se torna, desta maneira, participante ativo na construção da obra, à procura de possíveis chaves de leitura. Quanto mais complexas e menos evidentes as alusões presentes na obra, mais esta será conceituada (LAGROU, 2009, p.12).

Por consequência, a fluidez interpretativa e aberta da Arte Conceitual, criam pontes e elos de semelhanças e agenciamentos provocados pelas artes indígenas e/ou não Ocidentais, pois elas visam compreenderem que por esse percurso mais fluído e

menos fixo, existem propulsões de deslocamentos e de mudanças nas perspectivas e até interpretativas para que se produzam novos diálogos com as alteridades. Portanto, não temos interpretações afirmativas e conclusivas diante da Arte Conceitual e sucessivamente das artes indígenas, mas algo como propulsoras de novas construções de sentidos e possibilidades quando somos peças importantes para a construção e ação no entendimento daquilo que vemos, ou seja, somos participantes do que as artes nos apresentam por meio de suas imagens.

Nesse ponto de diálogo e encontro de conceitos, torna-se evidente o desconforto que a Arte Conceitual e as artes indígenas provocam enquanto agência para os olhares não indígenas, pois refletem certa liberdade de conferir novos arranjos e relações com as expressões artísticas ocidentais e não ocidentais travadas na instabilidade interpretativa e sugestiva de ambas. Nesse aspecto, evidencia-se a relação do olhar ocidental como participante de ter caído em uma armadilha dos sentidos que vai da sugestão até a relação aberta conferidas nas associações interpretativas provocados pelas expressões artísticas do Outro e seu leque de possibilidades inventivas e imaginativas. Por consequência, essa relação inicia-se na contradição, pelo fato de desconhecer as epistemologias e ontologias do Outro. E por outro lado, por refletir no olhar ocidental a vontade do “exótico” que passa a ser o reflexo do estranhamento apontado na fissura aberta para adentrarmos as outras camadas sensíveis na imagem e ao início da relação com as alteridades interpeladas.

Ao retomamos o contexto do “exótico”, como um aspecto que nos fixa em um diálogo paralisante e a sensibilização fica nessa região de situar a relação nós e eles na esfera ficcional estereotipada, movida por memória e representações fixas e forjadas pela perspectiva etnocêntrica de relacionar-se com outras sociedades e culturas diferentes. Analogicamente, esse percurso de identificação do “exótico” deve intencional o questionamento de como podemos avançar para além daquilo que causa o estranhamento e tocam as questões morais, sendo que a imagem impacta e não nos revelam de imediato, apenas nos apresentam os ícones, os signos e os símbolos a serem compreendidos no sistema simbólico a qual referenciam. A problematização dessa relação ainda intensa a prender o seu referente no enquadramento da imagem.

Diante desse contexto e ao situarmos nossas experiências de contato por meio das mídias contemporâneas de relacionamento e como acontecem nossas associações

com as diferenças. Induz-nos a criar métodos para que a constituição dessa relação seja localizada pela maneira como a arte é sentida e associada em nosso tempo, o que condiz entendermos dentro de uma perspectiva de relação provocada pela Arte Conceitual.

Portanto, a experiência e a definição de arte contemporânea, no que confere as rupturas na narratividade e tradição da arte moderna, conduzem-nos a compreender que a experiência com a Arte Conceitual é passível de (re)analisarmos e promover mais conexões e interações com as Artes Indígenas. Lagrou (2009) argumenta acerca dessa possibilidade de analogias que a arte conceitual conduz em nosso entendimento que confere uma sugestão que se infere na participação do público enquanto parte do processo cognitivo da obra, ou seja, o participante é uma peça importante na construção de sentido e significado da obra.

Destarte, torna-se imprescindível compreender que a arte não é passível mais da contemplação e apreciação do “belo” situado no século XVIII, pois em vez de contemplar a beleza a Arte Conceitual é provocadora no sentido de ter que pensar ora sentir assim como encontrar e construir uma possível interpretação que é volátil e não se fecha ou se conclui com a obra. Por isso, a partir daquilo que entendemos como arte na atualidade intenta a percepção de um contexto tanto cultural quanto social, e assim aproxima-se do conceito de como a agência e as ações das expressões artísticas participam nas interações sociais.

Contudo, o que é ensinado nas academias de arte é um modelo direcionado às “narrativas” da história da arte enquanto métodos interpretativos de imagens utilizados com a arte moderna, aos quais se assemelham a engessamentos no processo criativo e imaginativo. Talvez, isso pode interferir que a arte esteja separada da vida, e que ela tenha uma história rígida e fixa que precisa ser ensinada por meio de seus textos, enquanto o sentir fica sufocado diante da ficção imposta pela história da arte, pois cada obra tem sua história singular, a vida individual do artista e as tentativas de atravessamento do que aconteceu historicamente no período, enquanto isso o sentir fica sobrepujado a essas sobreposições da autoridade do texto da história da arte (BELTING, 2012).

Por essa perspectiva, a agência da arte ocupa o segundo plano, pois somos ensinados a ler obras de arte como se fossem textos, diante desse aspecto, é concedida uma importância que se restringe ao texto, enquanto o sentir/apreender sobre a obra

depende desse texto, por isso o ver arte sinaliza esse entrave que distância o público ocidental de suas sensações genuínas com a agência. Haja vista, que o ponto de conexão e relação entre arte e antropologia direciona-nos para um apontamento quanto ao sentido atual da obra de arte que se aproxima da maneira como agenciam as artes indígenas, de nos aproximar da vida e seus questionamentos, ou seja, provocar esse movimento e reflexões.

Para reforçar essa virada mais contemporânea na percepção e interação com as artes, Lagrou (2009) ressalta sobre as mudanças necessárias para que obras de artes conceituais agenciem com a intenção de provocar uma virada libertadora no sentir da arte no ocidente e,

Se fossemos comparar as artes produzidas pelos indígenas com as obras conceituais dos artistas contemporâneos, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos. Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados, [...] que levam a abduções, inferências com relação a intenções e ações de outros agentes. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo (LAGROU, 2009, p.12-13).

Esse situar as artes indígenas no conceito de agência é um passo significativo da antropologia da arte para o ensino e leitura de imagem na disciplina de arte com temáticas que necessitam uma abordagem relativizada das culturas envolvidas. Desse modo, pois produzem como Lagrou (2009) na aproximação entre as artes e a possibilidade de ensinar por meio de complexas relações entre imagens e pessoas proporcionadas com o processo que acontece a partir da percepção e cognição constituídas nessas invenções criativas entre objetos e pessoas.

Diante dessas associações postas, identifica-se no processo de organização e seleção de imagens apresentadas em conjunto, ou seja, intencionando a proposição de imagens cruzadas¹²o intuito de uma comunicação por afinidades contextuais e visuais. Nesse diálogo entre imagens participam do que convém ao olhar chamar de uma tentativa de aproximação entre os signos apresentados e uma continuidade no momento que o olho percorre essas imagens fotográficas. Na busca por uma construção de sentido

¹²Termo empregado por Samain (2012, p.24) a qual o autor sugere analisar as imagens a maneira de entendê-las no conceito de cruzamentos, ou seja, de associações entre mais imagens que possam surtir o efeito de um conduzir um pensamento.

da arte entre pessoas, e se analisarmos de uma maneira que seja equivalente a interpretação concedida a Arte Conceitual, teremos uma arte aberta e não conclusiva associada as interações com os relatos do trabalho de campo e as percepções que as imagens complementam a esse esforço imaginativo.

Nesse contexto, os arranjos e mobilidades sugeridas nas associações e possibilidades de sentidos com as imagens cruzadas propiciam um encontro indireto diferenciado do que partimos da apresentação individualizada das imagens na sequência de uma por vez. Ao associá-las participam-se movimentos cognitivos e coloca a apreciação/fruição em uma perspectiva de olhar as mudanças de posições aos quais as imagens possam sugerir e constituir os significados ao percorrer o olhar por elas.

Esse movimento associativo do olhar as composições por conjuntos direcionam ao que Samain (2012) denomina por imagens cruzadas como um processo cognitivo de pensar por meio delas. Assim, podemos compreender que as mobilidades e flexibilidades sugeridas por cada professor/a de arte por meio da montagem são maneiras fluidas de interagir com a propensão de compreender a volatilidade e complexidade sugeridas desde as posições dessas imagens como na possível mudança de localização das mesmas. Estamos diante de proposições criativas e inventivas e de possibilidades de interpretações da relação entre as imagens e as pessoas envolvidas nesse processo cognitivo.

No entendimento de conduzir essa relação participativa e contextualizar a produção e criação no contexto do grafismo Kadiwéu, conduz para um sentido além da aparência da imagem e intenta visualizar a construção de uma proximidade e atribuição de sentido ao passo que a partir desse momento há necessidade de iniciar o acesso a cosmologia e ontologia da cultura kadiwéu, o que é uma tarefa complexa, pois exige imersão, mas as etnografias realizadas por antropólogos/as ajudam-nos a adentrar os significados e códigos culturais que se apresentam na imagem e precisam ser sinalizados e interpretados na maneira como os mesmos estão relacionados às vivências e experiências na perspectiva étnica e no entendimento da totalidade onde os signos foram criados e elaborados.

Outra questão pertinente que recai sobre a percepção de não indígenas por meio de imagens dos corpos indígenas. Essas relações envolvem a reduzam ao lugar comum a qual colocam-se precipitadamente as questões morais na representação de um

relacionamento desigual e atravessado por estereótipos que deformam essas imagens em como elas são percebidas e sobrepostas sobre o corpo indígena e suas manifestações artísticas dentro da totalidade de suas produções e significações. O fato de colocá-las em um tempo remoto e mortificadas no conceito de imagem como se estivessem presos em um passado longínquo de nossa atualidade é um dilema que precisa ser ressignificado. No entanto, os entendimentos suscitados por essa percepção tendem a conduzir a imagem a um torvelinho de questões pertinentes às culturas e às maneiras de serem constituídas enquanto aberturas para outras possibilidades de existência e resistência promovidas por uma escuta e diálogo com as artes indígenas e as diferentes ontologias de como as lentes culturais ordenam, modelam e organizam os sentidos na leitura de imagens pertinentes a relação visual com outras maneiras de ser e viver(LARAIA, 2001).

Sob o ponto de vista das experiências artísticas e choques culturais, causam uma suspensão entre os dois mundos, que podem ser sinalizadas entre a linha tênue da razão e da emoção, e a tentativa de assimilação e relativização dos dados sensoriais no processo de assimilação do que vê para o que se entende com aquilo que é percebido e que precisa ser ordenado. Bem como, no caso do encontro interétnico e as trocas estéticas nesse trânsito simbólico também condizem com esses dois mundos distintos, pois nesse trânsito existem as experiências de agência dos dois lados, o do indígena e o do não indígena. Sobre esse ponto, condiz com a terceira concepção de Price (2000)¹³, ou seja, em um situar-se no entremeio como parte de criação de um elo que envolvam os sentidos para uma brecha de instabilidade imaginativa, que pode impulsionar a agência e a imaginação como o vestígio de um início de encontro cultural que não fixe na repulsão por questões morais imediatas.

De forma análoga, é por meio dessa lacuna, para Price (2000) entende a maneira de um vagar do olho sobre um conceito vago de estética, enquanto para Gell (2018, p.

¹³A terceira concepção de Price(2000) indica uma relação com as artes indígenas e não ocidentais de maneira a compreendermos em dentro da assimilação entre a primeira concepção e a segunda concepção proposta pela autora. A primeira concepção é sinalizada como sendo o olhar a percorrer de maneira a significar o que vê de acordo com os parâmetros de sua cultura sem buscar investigação sobre o que é aquela cultura. Já a segunda concepção envolve a investigação da cultura o que a autora sinaliza como o acesso aos “saberes ameríndios” para a interpretação das artes não ocidentais. Segundo Price (2000) a primeira e segunda concepções eram tidas como antagônicas, ou se optava por uma ou por outra, ou seja, analisadas de maneira separadas. Para a autora a possibilidade de uma terceira concepção é muito mais consistente, pois abordaria as duas concepções, a primeira e segunda, de modo associadas, a terceira concepção seria esse entremeio entre as duas concepções, a qual definiria uma terceira.

117) é um livre sentir entendido como uma experiência de sentir-se suspenso entre esses dois mundos na equivalência de relacionar as expressões artísticas e seus processos cognitivos que nos fazem ver diante da incapacidade de entender e “de refazer a origem do índice”, ou seja, como foram os processos de sua elaboração e confecção.

Dessa maneira, o índice na imagem fotográfica e a problemática da retirada de seus respectivos contextos tanto no tempo quanto no espaço, direciona-nos a um imaginar que sinaliza um isso aconteceu no passado. Por conseguinte, também possibilita fissuras no nosso imaginar por inferir a agência e a captação do índice na relação entre “pessoas e objetos”, naquilo que dialoga com o conceito de invenção de Wagner (2017), enquanto possibilidade de criação de sentidos e elos entre ambas as culturas por meio de experiências estéticas, enquanto captação de sentidos e após esse primeiro momento gerir a inferência e ação desses atributos nos signos e nos símbolos para fazerem sentido nos contextos de suas produções e em como os percebemos enquanto processos cognitivos e relativos as nossas lentes culturais no direcionamento desse contato indireto.

Vale notar adiante no que se refere a esse percurso introdutório a constituição de uma relação com as artes indígenas e naquilo que visa em não utilizar os mesmos mecanismos de análise inferidas com as imagens e os objetos de arte produzidos no ocidente, como o exemplo da narratividade da história da arte e o enquadramento delas como sugerido por Belting (2006). Esse fato de enquadrar algo sufoca a imagem e delimita enquanto possibilidade de agenciamento para um campo de especialidades e não de sentidos possíveis para a vida, as maneiras de ver e ser com as relações sociais e suas interações de sentidos por meio das imagens.

Assim, temos como resultado dessa inferência do enquadramento, a interpretação de imagens e a representação de que a narratividade intenciona no campo da história da arte nos provocar uma espécie de suspensão da agência. E por meio disso, o molde da narrativa das imagens passam a convicção de que está concluso em um enredo pouco flexível e deveras explicativo por meio do gênio individual do/a artista e solidamente organizado e datado em um estilo de época. Fato esse que torna impossível, associar em uma relação com as artes indígenas, pois não confere analisarmos essas imagens com o enredo narrativo pautado na história da arte ocidental, não cabe tal sobreposição. Por isso a invenção dessas novas associações cognitivas é importante para

dialogarmos com outras áreas de conhecimentos para as leituras de imagens aos quais necessitam de aproximações e abordagens antropológicas por envolvem questões essenciais as relações sociais e o quanto as imagens afetam as construções e as representações na constituição dessas relações vivenciadas no cotidiano, mesmo que sejam de maneira indireta, as afetam as relações sociais.

Os entendimentos descritos acima condizem com o *status* do modelo ocidental abordado como ferramenta e narratividade da história da arte e dos conceitos estéticos de análise e interpretação da arte ocidental, que são utilizados para a leitura de imagens das artes indígenas, porque os/as professores/as de arte não possuem em suas formações o acesso a esses outros recursos que indicam o diálogo com outras áreas do conhecimento para suprir essa lacuna. No próximo tópico, capítulo abordaremos os efeitos desse modelo ocidental na concepção de uma arte separada da vida, para as artes indígenas que nos reinventam na perspectiva de uma arte junto e inseparável a vida.

3.1 O modelo ocidental: uma arte separada da vida

No contexto do ensino de arte por meio de imagens, o modelo de arte ocidental parte de um princípio de (auto) referência encontrado nas obras de arte consagradas no eixo eurocêntrico e acessível nos textos de história da arte a qual mantém o ideal estético persistente nas academias e no ideal de artistas no Ocidente denominado como o mundo da arte. A maneira como referenciamos e abordamos outras artes que não participam dessa referência deve ser problematizada e dessa maneira buscar outras alternativas possíveis para abordá-las e associá-las com conceitos de outras disciplinas para lançar-se a novos horizontes e perspectivas de abordagem.

Inicialmente, compreender a perspectiva utilizada por meio das ferramentas de interpretação da arte, e situar a prevalência dos conceitos da Arte Moderna, e o quanto as aspirações pela inovação, experimentações, e individualidades são proeminentes no ensino de arte com essa perspectiva e visão. Assim, há uma desassociação das aproximações com a ideia de coletividade e sociabilidade da arte. Em outra vertente oposta a concepção de Arte Moderna, temos as produções contemporâneas, como o exemplo da Arte Conceitual propiciarem uma relação distinta na maneira como apresentamos a relação arte e interações sociais e os processos cognitivos agenciados nessa interação são essenciais à apreciação/fruição para o ensino de arte. E assim nos situar de modo mais aproximado com as artes indígenas tornam-se mais palatáveis e

relativamente mais próximas quando associamos a Arte Conceitual com as artes indígenas, dessa maneira, alteramos e invertemos a relação e o entendimento com outros tipos de artes diferentes da perspectiva do modelo ocidental.

Lagrou (2009, p.14) argumenta sobre esse ponto relacionado ao modelo da Arte Moderna e a interpretação que “por mais que a arte moderna sempre se constitua como lugar de reflexão sobre a sociedade, ela tem sido enfática na defesa de sua independência de outros domínios da vida social”, ou seja, impera nessa compreensão a “arte pela arte” a qual tem na figura do/a artista um indivíduo que projeta sua criatividade para além e para fora da sociedade. Esse modelo reflete no ensino de arte na maneira como se dissociasse a arte do contexto histórico e social, pois a reverência a expressividade e a inovação como produtos de um gênio artístico são proeminentes e muito valorizados ainda no ensino de arte, o que atrela as questões essenciais a um moralismo e juízos de valores entre o belo e o feio, pois o olhar passa a ser educado por essas abordagens e questões na construção do gosto.

Ao retomarmos as referências citadas no primeiro capítulo, somadas a perspectiva de um modelo ocidental de arte com a atitude de apropriação de Picasso perante a estética das máscaras africanas percebemos que essa relação se tornou naturalizada ao olhar Ocidental. E por vezes no ensino de arte o reflexo dessa postura de Picasso pode ser refletido na maneira como os/as professores/as de arte abordam essas artes não ocidentais de modo também naturalizado, por meio do uso indiscriminado das ferramentas de interpretação acerca do modelo consagrado a arte ocidental.

Desse modo, intensifica-se, no sentido de complicar, nossas relações com as alteridades na estética do Outro por mantermos nossa percepção do Outro sem problematizá-la quanto aos usos indébitos desse tipo de apropriação, aos quais são tratados como objetos de exploração estética sem considerar os seus contextos de criação, relações e códigos culturais. Por essa conduta, a análise perpassa apenas o aparente e o que esse aparente nos provoca sem acessar os códigos culturais e contextos na confecção, produção e circulação dos símbolos entre objetos e pessoas no contexto histórico e cultural localizado no tempo e no espaço de suas confecções e associações.

Por conseguinte, evidencia-se nessa relação desigual, os apreços e os usufrutos para inspirar os/as artistas ocidentais por meio dessas trocas estéticas em que se desvincula de seus espaços físicos de pertencimento e são alocadas para os museus, aos

quais tornam-se objetos “exóticos” ao dirigir-se ao Outro. Esses entendimentos encontram-se como problemáticas decorrentes no ensino de arte acerca dos contextos das artes não ocidentais, por isso as contribuições para uma aproximação com a abordagem antropológica, são imprescindíveis para adentrarmos em aspectos na leitura de imagens aos quais possam situar a importância das interações sociais nas sociedades aos quais essas artes são pertencentes.

Por esse viés, é onde as relações e construções de elos passam por processos sobre o imaginar-se com o Outro. E até de superação da concepção individual que não se importa com a parte contextual pertinente as regiões e grupos étnicos de onde essas artes são pertencentes. Desse modo o processo do imaginar/invenção direcionado por meio da contribuição dos estudos etnográficos com as sociedades aos quais se analisa a produção artística e prepara-nos para a leitura de imagens e contextualizações para além do estético, naquilo que tocam as relações entre objetos/artes e pessoas.

Nesse prisma, deve-se haver uma proposta de compreensão das limitações na interpretação ao Outro desse modelo ocidental, no sentido de conduzirmos a dialogar com outras epistemologias e ontologias. Segundo Lagrou (2009), a maneira como lidamos com a arte e que a interpretamos e a vivenciamos impacta no ensino de arte com a apresentação das artes não ocidentais. Nesse ponto, muitos aspectos que os/as professores/as de artes enfrentam com esse diálogo, boa parte são pertencentes a um problema concernente a arte ocidental e a relação constituída por meio dela com a sociedade, ou seja, a maneira como essa relação foi e continua resistente nas instituições de legitimação da arte ocidental e são reflexos que interferem a interpretação e as associações com outras expressões artísticas que fogem do eixo eurocêntrico e da perspectiva do modelo ocidental das artes.

Nesse contexto, Lagrou (2009, p.15) refere-se que a arte ocidental na concepção de Arte Moderna é “divorciada do seu público” e isso implica que a linguagem visual de cada artista segue a invenção de “seus próprios estilos e linguagens ininteligíveis”, ponto esse que evidencia uma dificuldade quanto ao acesso de sentir e até de inferir a agência na relação entre Arte Ocidental e a sociedade no sentido de uma ruptura imposta entre arte e vida (BELTING, 2012). Dessa maneira, torna-se uma relação mais tensa e complexa quando visam mudanças de perspectiva e no relacionar-se com a arte não ocidental diante desse entendimento da relação arte e o seu público no Ocidente.

No viés oposto, a essa concepção temos as artes indígenas a qual essa separação, entre arte e vida, é inexistente e não tem o menor sentido, pois arte e vida são amálgamas participantes da constituição do pensamento ameríndio e se estendem fluidamente nas atividades cotidianas, rituais, entre outros. Dessa forma, a relevância de colocar esses questionamentos para os/as professores/as de artes relativos ao ensino de arte e a relação conflituosa e contraditória que cada sujeito se relaciona com a imagem, e como se criam elos e afecções construídas a partir do sentir que está diante de um processo aberto e não afirmativo, pelo fato da imagem permitir o sentido de polissemia na relação constituída por meio dela.

Essa postura envolve incertezas e contradições, mas desse modo produz a desconfiança importante à abordagem antropológica. De certa maneira, é por meio dessa incerteza inserida no olhar a própria cultura que visa à intenção de um deslocamento das percepções e atitudes homogeneizantes e essencializadas para avançarmos no diálogo interétnico entre as artes ocidentais e não ocidentais, sem enquadrar nos quesitos do modelo ocidental.

A partir desse ponto, ensinar as artes indígenas, deve partir do princípio de que as ferramentas disponíveis para análises na história da arte, filosofia e estética da arte e/ou a teoria de arte evidenciam um distanciamento do contexto e de como são as relações indivíduo e coletividade incluídas nas expressões artísticas com as sociedades indígenas e também como isso repercute quando é observado por um não indígena. Sobre esse aspecto as ferramentas são obsoletas e distanciam assim como tornam a concepção de arte não ocidental participante de relações desiguais na atribuição de sentido com a imposição de modelos generalizantes pertinentes somente a preocupação movida pela arte Ocidental aos quais acabam por enquadrar o entendimento dessa relação na etiqueta do exótico e do atrativo envolvido na descoberta da alteridade com a arte não ocidental.

Outro aspecto relevante associado ao modelo ocidental, que será abordado no próximo capítulo, refere-se a uma análise específica ao campo da arte e que envolve seriamente o ensino das artes indígenas acerca das diferenciações entre arte e artefato. Essa questão, em específico, contribui muito para (re)pensarmos acerca das interferências no enquadramento dos termos e nas análises e interpretações das artes não ocidentais. Esses termos são considerados como etiquetas, aos quais direcionam esse

lugar no modelo ocidental alocado para as artes indígenas. As diferenciações valorativas de arte e artefato situam e inserem as artes indígenas nos livros didáticos com a definição pormenorizada de artesanato e/ou artefatos.

3.2 As diferenciações pautadas entre Arte e Artefato

A tentativa de diferenciação e possível definição da Arte contrapor-se a definição de Artefato implicam no conceito de reduzir o Artefato ao utilitarismo e funcionalismo inserido no cotidiano ameríndio. E assim, a etiqueta reservada ao artesanato e/ou artefato situa no processo cognitivo um espaço restrito que o torna-se menor e parece nesse processo retirar o contexto que envolve desde a elaboração, confecção a atribuição de sentidos que esses objetos adquirem nas interações sociais com o grupo étnico. Manter tais abordagens na leitura de imagens das artes indígenas demonstram que a nossa percepção e imagem do Outro, por meio da interpelação da imagem tanto do corpo indígena quanto na expressão dos grafismos e de seus objetos, tencionam a um pormenorizar o fazer artístico indígena porque difere da apreciação e contemplação “quase religiosa” da Arte Ocidental, no aspecto de referenciar algo distante do público e do cotidiano, algo para ser meramente contemplado. Dessa maneira,

Se olharmos para a Arte como uma arte de construir mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato – uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano – a relação cognitiva é invertida. Ao inverter figura e fundo revela-se outra figura, outro fundo. Nada na forma nem no sentido ou contexto das coisas as predispõe a uma classificação como arte ou não. Deste modo podem ser obras de arte corpos humanos esculpidos pela intervenção ritual, cuja forma é esculpida tanto pelo canto, quanto pelo banho medicinal, a dieta e a modelagem mais propriamente física (que pode consistir em diferentes técnicas de produção de um corpo/pessoa considerado belo; ética e esteticamente correto). O resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo e que os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais. Outro resultado é que funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. Se a arte, a nossa e a dos outros, fascina é porque não podemos nunca parar de sonhar a possibilidade de criar novos mundos. Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios (LAGROU, 2009, p. 104-105).

Diante do entendimento imprescindível de induzir o deslocamento do olhar e sentir provocados pelas maneiras e novas possibilidades de inferência, comover as artes indígenas e deixar que elas ajam em nós no que referência a ação e a agência na perspectiva antropológica contribui para o nosso imaginar de modo deslocado. Sob essa ótica ampliam-se as possibilidades de dialogar com as expressões artísticas que seguem outras ontologias e epistemologias, uma arte que se comunica entre corpos, desenhos, grafismos aliadas ao sentido de estar vivo, desse modo é uma agência dinâmica e permite a participação revirar o jogo de perspectivas e de entrever outros mundos possíveis e disponíveis por meio das expressões estéticas dos povos indígenas associadas a investigação para o ensino de arte.

Dessa maneira, para desassociarmos as diferenciações desimportantes entre Arte e Artefato e/ou Artesanato temos que nos ater ao que nos aproxima enquanto entendimento que possam relativizar nossas experiências com as estéticas e as alteridades do Outro. Nesse sentido, o que nos aproxima do entendimento das artes indígenas está muito mais próximo do que entendemos por Arte Conceitual do que seguir o modelo da Arte Moderna valorativa ao relacionar-se com a Arte. E essa maneira valorativa de relação associa-se a colocar a Arte em um patamar pormenorizado das produções etiquetadas como Artefato e /ou Artesanato. Ao pontuarmos esses termos e conceitos relativizando o sentido que a arte pode adquirir em contextos diversos.

Nessa maneira, conduzimos nosso olhar para as artes indígenas, em ocorrências que as tornam-se dinâmicas diante dos aspectos da vida e da arte enquanto uma aproximação sem separação, e desse modo uma possibilidade de assimilação e possível tradução das expressões artísticas indígenas conjuntamente do que entendemos por Arte Conceitual. Esses elos conceituais, conduzem os entendimentos dos/as professores/as de arte em um outro circuito de possibilidades de compreensão e de leitura que sugerem novas concepções e associações diante do processo de imaginar de acordo com a relação entre pessoas e objetos ao entorno das atribuições de sentidos que conferíamos a essas relações, sem necessidade de demarcar a etiqueta do Artefato e/ou Artesanato.

Nessa perspectiva há de haver um trânsito mais intenso de construir as trocas simbólicas entre as disciplinas arte e antropologia e o direcionamento para o ensino de arte. Para a constituição de um entendimento relacional entre arte ocidental e não

ocidental e as referências quanto aos aspectos importantes da eficácia da estética nas relações sociais a transformaremos pontos de vistas que partem as análises nas leituras de imagens.

Segundo Price (2000), nesse trânsito de trocas entre as artes ocidentais e não ocidentais, a autora propõe um olhar e inserção das artes não ocidentais em que privilegia uma abordagem intermediadora entre o que a autora situa como dois caminhos que foram entendidos como opostos e em decorrência dessa visão não aprofundado sobre a relação etnologia, arte e antropologia da arte. O primeiro caminho seria uma apreciação estética livre dentro de algum “conceito vago de beleza”, enquanto o segundo caminho seria uma aprofundamento com o “saber ameríndio”, o que Price (2000) sugere como uma terceira concepção o que seria a compreensão de que nem um e nem outro são ideais, mas que a posição localizada entre os dois caminhos tornam-se uma referência importante para avançarmos em novas possibilidades de problematizar, ou seja, devemos criar um terceiro ponto que desloque quanto ao situar-se em um caminho ou outro sem interação entre ambos.

Lagrou (2010), acerca desse terceiro caminho como sugerido por Price (2000), auxilia-nos na busca de entendimento mais palatável para o ensino de arte na inversão da perspectiva aos quais operam o sentido e a definição de arte e artefato, pois entende que,

Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal, como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como ‘arte’? É preciso enfatizar este ponto para melhor entender o que exatamente as produções artísticas providas de contextos originalmente autônomos de produção têm a nos oferecer e por que sua tradução para o contexto metropolitano tem provocado tanta discussão entre *connaisseurs* e críticos de arte por um lado e antropólogos de outro (LAGROU, 2010. p.2-3).

Sobre as traduções para “o contexto metropolitano” como entende Lagrou (2010) são um passo relevante e importante que demarca muito bem o paradoxo dessas ações entre os/as *connaisseurs* e crítico/as de arte e por outro lado antropólogos/as. Esses diálogos por vezes não tocam a prática de ensino de arte, por vezes nem tangenciam as problemáticas de pensar as artes indígenas e ter o entendimento a partir do fato, de que essas ações que recaem na retirada dos objetos de artes não ocidentais de

seus respectivos contextos é um problema muito complexo, mas por outro lado, levantam possibilidades de diálogos pertinentes para que possamos compreender e relacionar as perspectivas distintas entre ambas às culturas e produz novas maneiras de ver e ser por meio dessas trocas estética e simbólica. No entanto, é necessário compreender essa região do interstício é contraditória e conflituosa permite-nos perceber que,

[...] a grande diferença reside na inexistência, entre os povos indígenas, de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. Somente quando o design vier a suplantar as ‘artes puras’ ou ‘belas-artes’ teremos nas metrópoles um quadro similar ao das sociedades indígenas (LAGROU, 2010. p.3).

Esses novos entendimentos sinalizam novas relações e questionamentos do público com a arte de maneira crítica, e para essa relação se constituir há a extrema necessidade de iniciar-se com o ensino de arte para que essas sejam problematizações interessantes a construção do gosto nas leituras de imagens que se produzem dessas interações e provocações filosóficas e tocantes ao social na arte. Nessa perspectiva as relações com as alteridades, por meio da leitura de imagens, devem produzir esses tipos de deslocamento e relativizações extremamente importantes para as abordagens no ensino de arte, que passam a ter um efeito de (re)pensar as contradições de nosso próprio olhar e até mesmo os pontos cegos que são aquelas regiões do pensamento que não avançam e que estão cristalizadas em representações estereotipadas.

Assim como a tentativa de o signo buscar imortalizar o seu referente na imagem, o mesmo corre quando as definições não se dinamizam em um devir e dessa maneira criam uma relação sem fundamento de definir o que é arte e artefato, sendo que o que importa são os agenciamentos estéticos nas expressões artísticas que nos (re)aproximem tanto no sentido de arte quanto no sentido de vida. Para isso, precisamos criar vínculos com as possibilidades acerca das sensibilidades para um imaginar com o Outro.

3.3 Sensibilidade, cognição e as experiências artísticas com o Outro

No que se refere às leituras de imagens do Outro no ensino de arte e as dificuldades abordadas por professores/as de arte, nesse processo, infere-se em uma deformação da imagem do Outro resistente nas representações estereotipadas com a

lente e modo de ver a nossa própria cultura e utilizar dessas mesmas medidas para analisar a cultura do Outro. Diante desses confrontos, tendem a inferir-se na percepção uma perspectiva essencializada sobre os corpos e as artes indígenas na acepção e projeção de estereótipos que produzem entraves na abordagem quanto à temática.

Esse aspecto e o entendimento acerca dele tornam-se relevante ao invertermos a lógica de leitura no sentido de relativizarmos, aquilo que entendemos e nos referimos sobre as artes indígenas, porque se existe um sobre partimos de algo bem conhecido que é projetar de maneira equivocada nossa maneira de ver arte de outros povos não ocidentais, ou seja, utiliza-se de recursos interpretativos que tendem a falar mais de “nós mesmos” do que propor uma relação de diálogo entre modos de ser e pensar distintos.

A partir desse ponto, a compreensão intenta para uma associação entre perspectivas, por meio das contribuições do trabalho etnográfico, a qual implica uma maneira de ver e pensar que não sejam passíveis de uma comparação fiel entre ambas as estéticas, pois a experiência artística entre ambas as culturas são distintas, mas intentam aproximação por meio da leitura de imagens e suas associações para um diálogo interétnico de possibilidades de entrever novas interações estéticas e inventivas entre as expressões artísticas não ocidentais.

Desse modo, há uma parcela de afecções que não se verbaliza, pois é o domínio do sentir proporcionado pela arte que torna o percurso importante para construir a agência e as afecções com os objetos de arte interétnicos e dialogar com novas maneiras de ver e ser. No entanto, a maneira que os/as não indígenas têm o olhar educado para perceberem a arte de um modo que seja o oposto daquilo referenciado nas artes produzidas por indígenas indiciam uma necessidade de abordagem que vise o contexto e a totalidade onde estão inseridos, pois sem contexto não há significado e construções de novos sentidos.

Dessa maneira, a abordagem antropológica e a proposta de uma nova iconologia por Belting (2005) a qual defende a ideia de que a imagem pode coincidir com uma “obra de arte” e por vezes “vazar”, ou seja, imagens atingem um nível antropológico na maneira como elas nos interpelam e agenciam as interações com a coletividade entre a percepção e as sensações que vinculam a objetividade e subjetividade em um processo de cognição produzidas pelas expressões artísticas.

Por esse aspecto, as imagens de arte enquadradas tanto na narrativa quanto no formato individualizado de composição e apresentação, visam à expressão do/a artista a história e ao estilo da obra de acordo com a época. E nessa maneira, de apresentação individualizada da imagem é um recurso muito empregado por professores/as de arte, o que limita as associações entre temáticas e outras imagens que sinalizam uma conformidade para pensarmos tanto na forma como o conteúdo que é apresentado. Por isso, segundo Samain(2012), acerca da imagem por uma perspectiva antropológica usa o termo imagens cruzadas, que são imagens que nos provocam a pensá-las em conjuntos, ou seja, por associações e montagens.

Barbosa (2014), com a abordagem triangular, também sugere essas associações com as obras de artes ocidentais que tenham uma similaridade tanto temática quanto formativa, essas organizações em montagens e posições aos quais as imagens em conjuntos de duas a mais imagens são fatores relevantes que transformam a relação e a leitura de imagem, pois surtem um efeito diferenciado daquele quando apresentada de modo individualizado.

Nesse contexto ao associar a apresentação das imagens e o discurso conduzido na maneira como essas abordagens irão direcionar as possibilidades de associações e traduções com as artes indígenas. Colocam-nos diante das problemáticas, levantadas no segundo capítulo, acerca da vicaridade das imagens e da intenção de inversão desse processo. Dessa maneira, infere-se que não podemos enquadrar as artes de outros povos que não partilham dessa mesma constituição acerca do papel da arte como a empregamos no modelo ocidental. Porém, a maneira de como iremos construir uma relação e ponte a qual possamos associar essas imagens para podermos nos conectar a essas referências que se diferenciam da maneira como as assimilamos nesses processos a partir de nossa cultura e o quanto os confrontos de pontos de vistas diferentes evidenciam essas trocas de sentidos nos estranhamentos provocados também por meio das imagens.

Em suas contundentes observações, Lagrou (2009) situa a importância de uma análise relacional que adere as diferenças entre as perspectivas e/ou pontos de vistas aos quais partem o olhar não indígena em contraste e comparação com o olhar indígena. Esse fator produzido pela analogia refere-se ao entendimento concedido à forma como a arte age nos indivíduos e na coletividade, situar essa relação no contexto visa a criação

de elos para compreendermos de onde partem a atribuição e sentidos empregados para as expressões artísticas e como são traduzidos para que possamos entender melhor essa relação arte e vida pela perspectiva ameríndia.

Nesse contexto, torna visível o olhar que relativiza os dados experienciados pelo trabalho de campo na etnologia, e que permite fazer um balanço evidenciado nos argumentos de Wagner (2017) sobre “a invenção da cultura” e o papel do/a antropólogo/a em ser o ponto de intersecção entre ambas as culturas para produzir os elos de significados e (re) significados que forem possíveis à tradução para que possamos compreender a atribuição de sentido para determinados grupos e as respectivas relações com as artes.

Destarte, ao apresentarem-se imagens que coincidem com artes não ocidentais torna-se imprescindível ter acesso às vivências *in lócus*, pois o entendimento proporcionado pela imagem fotográfica intenta a vicaridade do referente e sob o viés da arte uma análise embasada nos aspectos formativos que não coincide com a agência e a relação arte e coletividades indígenas.

Ao retomar o entendimento de Lagrou (2009) sobre as maneiras de ver o contraste entre as maneiras de olhar a arte enquanto um ponto de encontro para que possa até a nossa própria cultura torna-se visível para relativização por meio das alteridades implicadas nesse processo. Assim, tal experiência é como um jogo de deslocamento necessário ao ensino de artes não ocidentais. Por esse aspecto de entender a tradição da arte ocidental em contraste com as expressões artísticas na perspectiva ameríndia, Lagrou (2009) compreende que,

Na tradição pictórica ocidental temos que a cópia tende a ser de outra natureza que o modelo. A pintura na tela é feita de outros materiais que o modelo e, na sua confecção, são utilizadas técnicas próprias à pintura, fazendo com que as técnicas de produção de um quadro difiram das técnicas de produção de, por exemplo, o corpo humano ou o vaso com flores representadas no quadro. Uma escultura de um torso humano também não visa reproduzir o corpo, sua estrutura, ou seu modo de funcionar, somente visa invocá-lo, representá-lo. No universo artefactual ameríndio, no entanto, a cópia é muitas vezes considerada como sendo da mesma natureza que o modelo, e tende a ser produzida através das mesmas técnicas que o original (LAGROU, 2009, p.39).

As perspectivas e o encontro delas que as diferenciam na maneira tornam-se imprescindível pontuar essas diferenças como na maneira de confeccionar, elaborar e

criar arte. Assim, relativizar as expressões artísticas produzidas na arte ocidental, demarcar as diferenças referenciadas por Lagrou (2009) e partir do pressuposto de que elas mesmas partem de um contexto e espaço delimitado e não universal, ou seja, as expressões artísticas estão inseridas em espaços e tempos que sinalizam a natureza peculiar do estilo e pensamento que as vinculam na concepção de arte e vida.

Ao analisarmos essa relação, percebemos que a maneira como a disciplina de arte intenta impor, uma visão hierarquizada e classificatória do que pode ser Arte ou mero Artefato e/ou Artesanato. Essa postura, parte do olhar de medir as expressões artísticas do Outro a partir de suas próprias referências artísticas o que as tornam na apresentação uma abordagem insuficiente que aponta uma única perspectiva euro centralizada.

Por esse aspecto, compreender que os modelos de artes ocidentais partem inicialmente dessa perspectiva representacional, principalmente quando o referente é o corpo humano e sua relação com os objetos, são interações de maneira individualizada ao modo de uma relação dicotômica evidente no pensamento ocidental que se reproduz na sua representação e projeta na relação com Outro. Desse modo um quadro pintado é uma invocação e uma representação separada da natureza do corpo e dos objetos representados nele como ressalta Lagrou (2009).

Na medida em que essas relações tensionam o confronto e estranhamento do olhar, temos por outro lado, o conceito de Arte Conceitual a qual promove uma nova configuração e definição para a arte ocidental que pode ser equivalente e encontrar semelhanças na maneira como as artes ameríndias relacionam com o/a espectador/a e as obras de arte. Dessa maneira, o fundamento básico da Arte Conceitual não é a representação, mas sim a ideia e/ou o conceito que as movimentam e agenciam.

Por esse prisma, torna-se evidente e necessário um distanciamento valorativo, pois a Arte Conceitual não visa às formas do belo, ou seja, é uma arte que intenta dar mais valor ao processo de criação, e condiz mais com uma obra inconclusa e aberta a qual depende do/a espectador/a para produzir a agência daquilo que a obra possa significar, ou seja, ela tende a mais sugerir do que afirmar algo. Sob essa perspectiva, o/a espectador/a é uma chave importante de leitura da Arte Conceitual e as possibilidades de cognição e/ou inferência é livre no pensar e no sentir impulsionados pela interação proposta. Diante desse fator entendemos que é similar a maneira de

sugerir proposta pelo desenho e/ou grafismo indígena e respectivamente das artes indígenas e as interações com as próprias produções estéticas do desenho indígena que mais sugere do que afirma.

No que se refere especificamente aos padrões de desenhos e/ou grafismos na arte não ocidental, Gell (2018, p.133) pontua a análise no que concerne ao visual de que tais formas e/ou motivos “produzem relações *ao longo do tempo* entre pessoas e coisas, visto que o que elas apresentam para a mente, cognitivamente falando, é sempre uma ‘questão pendente’”. Nessa perspectiva, as relações produzidas pelos padrões dos grafismos Kadiwéu são à maneira de produzir sugestões que não visam à representação, mas em incluir um pensar e um sentir que sejam passíveis de produzir conexões e agenciamentos com o que podemos chamar de pensamento iconográfico Kadiwéu.

Por essa perspectiva e análise, entendemos que a relação pessoa e o desenho e/ou grafismo padrão são inesgotáveis em suas possibilidades de percepção e inferência, e a partir do viés indígena o padrão infere-se em condensar a memória visual e o estilo que a parte invisível que movimenta a memória e tradição do ser Kadiwéu apresenta-nos iconograficamente. Os desenhos e/ou grafismos Kadiwéu no entendimento de Durán (2017) são como “mitos gráficos” aos quais constituem histórias e narrativas míticas condensadas no pensamento Kadiwéu, temos nesse conceito a inferência de imagem e linguagem indissociáveis, ou seja, desenho como um aspecto de comunicação e agenciamento.

Nesse aspecto, para os/as professores de arte acessarem essas dinamicidades entre o visível e o invisível nos desenhos e/ou grafismos e os significados que extrapolam os entendimentos da forma apresentada nas imagens e promover as associações, entre desenho e linguagem, por meio das interações sociais. Torna-se importante, acessar as contribuições dessa camada intrínseca e invisível da imagem, aos quais são acessadas por meio dos dados e relatos antropológicos na maneira como nos relacionamos com as expressões artísticas de outros povos e sociedades. Para tanto, devemos conduzir para as seleções e possibilidades de montagens das imagens para entendermos como essas inferências modificam o ensino de arte por meio do conceito de imagens cruzadas para pensar o Outro.

3.4 Seleção de imagens e a mobilidade nas montagens

Com o advento das tecnologias a seleção de imagens foi feita nos ambientes virtuais disponibilizadas em bancos de dados armazenados em *web sites*, acervos *online* de museus, pesquisas no *Google Imagens*, entre outras. Esse método de pesquisas de imagens nesses espaços confere entender de acordo com Belting (2006) uma complexa relação entre imagem, corpo e mídia, enquanto compreensão do quanto o advento das tecnologias produziram acessibilidades, mas em contrapartida suprimiram os conteúdos.

Dessa maneira, as imagens são acessadas e transmitidas pelo que entendemos como mídias globais¹⁴, bancos de dados e armazenamentos em ambientes virtuais, de formaem sua maioria descontextualizadas. Belting (2006) argumenta sobre essas inferências das mídias globais e as transmissões e armazenamentos dessas imagens, na maneira como a nossa relação com as imagens participam de nossas vidas e chegam até os nossos sentidos de maneiras anônimas, perdemos a fonte, o ano, a datação, o espaço e/ou território de pertencimento regional, ou seja, a contextualização e a percepção de sua existência enquanto recorte dos fatos no tempo e no espaço.

No entanto, a tentativa de romper com essa supressão de conteúdos imagéticos e descontextualizados, torna-se importante recorrer aos acervos *online* de museus, entre outros acervos digitais disponíveis para visitaçã *virtual* aos quais as imagens estão com as fontes munidas de informações importantes para o exercício da contextualização. Durante esse processo de pesquisar e selecionar as imagens demandam um tempo de localizar as referências imprescindíveis aos quais contribuem com os/as professores/as de arte nessa etapa. Ao aliar essas novas transmissões e armazenamentos de imagens organizadas em documentos que foram digitalizados e depositados nesses sítios *online* com: fontes, datação, técnicas, dimensões, etnia, localização, autores/as entre outras informações relevantes a serem pesquisadas antes de se apresentarem as imagens e conduzi-las ao recurso de associá-las com as metodologias no ensino da disciplina de arte.

Segundo Barbosa (2014), a metodologia de análise de imagens deve ser oriunda da escolha do/a professor/a de arte. No entanto, nas formações algumas possibilidades

¹⁴Para Belting (2006) as mídias globais coincidem com os adventos da tecnologia e referência aos ambientes virtuais, aos quais permitem uma acessibilidade a obras de artes e/ou imagens aos quais não há necessidade de ir aos lugares fisicamente, essas imagens atingiram o que Belting denomina como mídias globais, pois as imagens extravasarem seus contextos espaciais físicos.

de associações não são acessadas e/ou apresentadas, por nem serem cogitadas enquanto possibilidade de diálogo entre outras áreas de conhecimento. Desse modo, um fenômeno tão complexo quanto a arte torna-se relevante o diálogo e o trânsito em um encontro com outras metodologias e epistemologias para contribuir com novas perspectivas na leitura de imagens, principalmente com as artes não ocidentais que carregam outras ontologias e epistemologias diferentes.

Outro aspecto fundamental, após a seleção das imagens que produzam uma relação de continuidade, refere-se ao argumento de Samain (2012, p.23), em que o autor sugere a ideia de que, as imagens “seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam” e isso ocorre de maneira independentemente de nós, podemos considerar que essa comunicação entre as próprias imagens favorece entender a agência entre pessoas e objetos por meio imagem tanto fotográfica quanto outras técnicas de produção de imagens como: desenhos, esboços, esquemas, entre outros, a maneira em como associá-las são extremamente significativas.

Nesse contexto, as imagens organizadas em conjuntos passam a conferir em si “vida própria”, decorrente desse “associar-se com outra/s imagem/ns, seria uma forma que pensa” aos quais são capazes de despertar e promover ideias e/ou movimentos de ideias (SAMAIN, 2012, p.23). Essa maneira de organização e apresentação em montagens de conjuntos de imagens são referenciadas por imagens cruzadas e produzem uma leitura diferenciada de quando são apresentadas individualmente. Assim,

O importante não é ensinar estética, história e crítica de arte, mas desenvolver a capacidade de formular hipóteses, julgar, justificar e contextualizar julgamentos acerca das imagens e de arte. Para isso usa-se conhecimentos de história, de estética e de crítica de arte (BARBOSA, 2014, p.69).

Nesse aspecto de formular hipóteses, acrescentamos as contribuições da abordagem antropológica para o rol de conhecimentos que as imagens nos interpelam a maneira de nos relacionarmos por meio do entendimento das relações sociais e o pensar com as imagens e as abordagens tendem a mudar de perspectiva e provocam questões que tocam as problemáticas das lentes culturais e entender-se por meio das alteridades.

De acordo, com essa disposição referenciada pela associação entre as imagens possibilitarem novos arranjos e movimentos de ideias inferem-se entender que esse procedimento entendido por Samain (2012), que o autor denomina como “imagens

cruzadas”, ou seja, a montagem e as posições sugeridas pelas imagens e até as possibilidades flexíveis dessas mudanças sugerem alterações das posições iniciais na escolha por outro ângulo e/ou provocar outras questões e temáticas que elas possam sugerir.

Nesse sentido de organização por meio de montagens, no viés artístico do ensino de arte, Barbosa (2014) cita Edmund Fieldman (1970), a qual o autor não propõe a leitura de uma única obra de arte e/ou imagem, pois a associação entre duas e mais imagens criam um contexto comparativo importante para a interpretação interpeladas entre e por elas. Esses arranjos para o ensino de arte intencionam ao desenvolvimento crítico associado ao ato de ver intencionado pelos princípios estéticos, filosóficos e antropológicos.

Nesse contexto, aprender a linguagem da arte envolve desenvolver a técnica, a crítica e a criação, para então associá-las as questões que permeiam e tocam as dimensões sociais, culturais e históricas (BARBOSA, 2014, p.45). Assim, as mobilidades possíveis com as posições montadas das imagens condizem com a disponibilidade criativa para novos arranjos de acordo com as analogias disponíveis com as temáticas e as narrativas sugeridas nesse encontro com as alteridades e as representações interpelados por esses cruzamentos de imagens.

No que se refere ao conceito e à compreensão interpelada pelas imagens, retomamos as considerações de Santaella e Nöth (2015) para a seleção e organização, em que as imagens estão inseridas em dois domínios como representações visuais, ou seja, as imagens do primeiro domínio são: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, cinematográficas, televisivas, infográficas. Já no segundo domínio são as imagens da nossa mente como: fantasias, visões, imaginações, esquemas, modelos e representações mentais (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p.15).

O entendimento dos domínios das imagens e as relações que se constituem por meio das “imagens cruzadas” e referenciar as perspectivas e os respectivos pontos de vistas decorrentes da análise e do interesse do/a professor/a de arte na maneira como as imagens irão se associarem por meio da imagem fotográfica, do desenho e de esquemas, entre outros para a apresentação e interpelação. Primeiramente deparamos com uma série de imagens tanto fotográficas quanto desenhos produzidos por Guido Boggiani no período de 1892 a 1897. São conjuntos de imagens fotográficas que totalizam 83

imagens recuperadas por Pavel Fric, neto de Alberto Vojtěch Fric, e são pertencentes ao acervo da família Fric & Fricova. As imagens estão apresentadas nos quadros 1 e 2 e foram divididas e organizadas por temáticas e possibilidades de interpelação aos quais permitem compreender os arranjos sugeridos durante esse processo inventivo.

Outras imagens além de Boggiani foram acessadas como as do antropólogo Levi-Strauss (1957), e organizadas nos quadros 3 e 4 que vão desde as fotografias disponíveis no acervo virtual do *Musée Du Quai Branly* aos desenhos etnográficos disponíveis no livro “Tristes Trópicos” em sua coleta efetuada no campo quando esteve entre os Kadiwéu no período entre 1935 e 1936. Nesse aspecto, os desenhos são importantes, pois foram realizados pelas mulheres artistas Kadiwéu que são descritos e analisados pelo autor.

Seguem as montagens com denominações de quadro 1, quadro 2, quadro 3 e quadro 4 que conferem uma sequência de “imagens cruzadas” aos quais referenciam o contexto espacial, com fotografias de grandes planos aos quais tornam evidente a paisagem, a vegetação e os/as indígenas Kadiwéu inseridos/as na paisagem em diálogo com o território e o pertencimento no ambiente em um recorte temporal dessas imagens. No quadro 1, as combinações a partir das “imagens cruzadas” para a produção de sentido e possibilidade de construção de uma narrativa visual que conduza o olhar, no entendimento de imagens para fazerem pensar (SAMAIN, 2012).



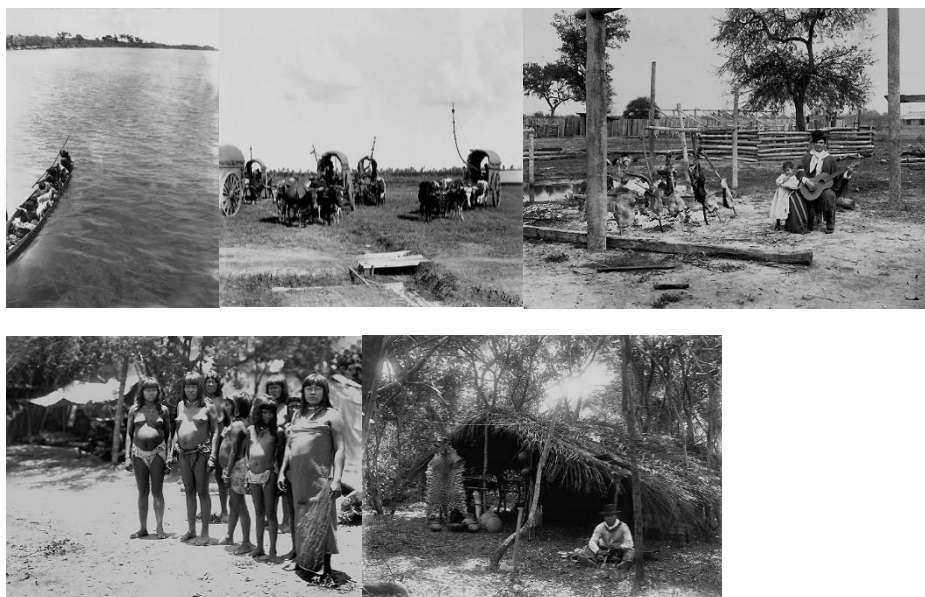


Figura 9. Quadro 1. Imagens cruzadas com fotografias de Guido Boggiani (1892-1897), a visão do território Kadiwéu. Fonte: https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00091698&pimage=00003&l=es acessado em 03 de janeiro de 2021.

Ao seguirmos as etapas da abordagem triangular associadas a abordagem antropológica, inserimos na etapa de contextualização trechos e relatos do trabalho de campo. A primeira etapa é o instante de percorrer os olhos nas imagens, no que condiz com a apreciação e/ou fruição estética e a identificação dos elementos visuais descritivos na imagem. No segundo momento, os processos de contextualização das imagens iniciam-se com os dados como técnica, datação, autoria e possibilidade de interpretação associados entre arte e o trabalho de campo. Após as duas etapas encontra-se a produção artística como momento condensador e organizador das etapas anteriores na construção da aprendizagem e do conhecimento em arte (BARBOSA, 2014).



Quadro 1

RELATOS BOGGIANI

Sobre a paisagem:

A vista que se gozava daquela ligeira elevação de terreno era imensa. A esquerda, entre altas ervas, se entrevia o rio majestoso. No centro a grande extensão verde uniforme; a direita, contornando-a com enormes curvas que se perdiam no horizonte numa gama infinita de azul, alçava-se a estupenda fila das palmeiras e dos bosques silenciosos (BOGGIANI, 1945, p.70).

A canoa, empurrada pelos seis paus, corria, velozmente no meio do rio entre duas margens igualmente baixas e inteiramente revestidas de verdes ervas e moitas floridas, nas quais cantavam inumeráveis passarinhos (BOGGIANI, 1945,p.73).

O Nabileque, em contínuas voltas, serpenteava estranhamente entre duas margens sempre baixas e sempre verdes. Víamos, não longe, azul o Morrinho ao pé do qual o velho lobo do Capitão Nauwilo dos Caduveo tem sua residência com alguns sequazes (capangas) (BOGGIANI, 1945,p.84).

As primeiras impressões do primeiro encontro:

Pouco depois de o costearmos começamos a ouvir os cães latir e os Caduveo cantar. Perto da margem, entre as plantas, observamos trechos de terreno cultivado com milho e mandioca. Finalmente, ao desembocar na planície aberta, no ponto em que o rio abandona as faldas do monte, vimos à esquerda surgir algumas cabanas. Em outro lado havia cavalos e bois que repousavam pacificamente à fresca. Julgamos prudente, no momento, acampar entre os animais e não entre os homens, pois que os Caduveo que nos haviam precedido tinham trazido uma boa carga de pinga e por certo alguns garrafões deviam ter sido esvaziados. Aqueles cantos e aquela animação em tão tardia hora deixavam compreender à evidência. Diaz estava de mau humor e extenuado. Durante todo o dia não fizera mais que se lamentar de tudo e, ao passo que nos avizinhávamos da tolderia (cabanas) andava metendo na cabeça toda sorte de histórias e temores de assaltos noturnos, de ladroes, de serpentes, de bestas ferozes e de grandes perigos aos quais estávamos expostos (BOGGIANI,1945,p.85-86).

A aldeia, ou tolderia, que nos estava justamente pela frente, era formada por uma fila de cabanas unidas uma à outra como uma só grande cabana aberta para o rio e coberta por um teto com duas calhas para as chuvas, feito em parte de folhas de palmeira e em parte de palha (BOGGIANI, 1945,p.86).

Figura 10. Quadro 1.Exemplo da etapa de contextualização com um material organizado para a aproximação com os relatos do trabalho de campo retirados do livro de Boggiani *Os Caduveos*.

Esses trechos de relatos destacados da obra e da experiência de Boggiani (1945), colocam-nos no processo de contextualização muito significativo da interpelação e interpretação no viés de outro olhar para essas imagens. E quando comparadas com as imagens fotográficas pelo olhar de Lévi-Strauss, a intenção de Boggiani era particularmente uma visão voltada para as questões estéticas, pois não adotou os esquemas da antropometria, recurso amplamente usado nos estudos antropológicos na sua época.

Ao prosseguirmos com a sequência no quadro 2, as “imagens cruzadas” referenciam os adornos e acessórios para os corpos indígenas Kadiwéu. Desse modo, as imagens associadas iniciam-se com a apresentação muito similar das peças-objetos etiquetadas a maneira como ocorrem em amostras e/ou acervos de museus. Por conseguinte, essas imagens fotográficas dos acessórios sem os corpos aos quais adornam, é uma perspectiva de olhar ocidental aos objetos separados da função tanto, estética quanto de sentido social para a intenção de uma objetividade e catalogação diante daquilo que se vê.

À medida que nossos olhos percorrem por essas imagens cruzadas, percebemos que de peças-objetos, o corpo apresenta-se enquanto suporte expressivo aos quais caracterizam o corpo adornado do ser Kadiwéu. A maneira como esses corpos são adornados tanto em homens quanto em mulheres trazem as suas particularidades e associações que reverenciam o modo de ser e viver do grupo. Ora, as imagens sinalizam

a vivência em grupo, a maternidade, a paternidade, a alegria, as relações e interações sociais apresentadas nas imagens sinalizam enquanto movimento de abordá-las em conjunto ao olhar aos quais conduzem a entrever narrativas referenciadas nos relatos e trechos da experiência de campo cruzados com os elementos visuais acessados por meio das imagens fotográficas.





Quadro 2

Sobre colares:

Enquanto eu estava escrevendo, o Capitãozinho trouxe para fora limas, martelos, alicates e não sei que outro instrumento e se pôs a fabricar, duma moeda de prata, um anel. A arte de ourives tem alguma voga entre os Caduveo, embora ainda no estado rudimentar. Vi colares, brincos, anéis e outros ornamentos feitos com certo gosto (BOGGIANI, 1945, p. 117).

Pintura:

Uma bela escravazinha Chamacoco do Capitãozinho está pintando a cara em faixas vermelhas. Numa das mãos tem um espelhinho e um fruto aberto de urucu (bixa orellana); com o indicador da outra que, banhado de saliva, vai, de instante a instante, sendo esfregado na semente do urucu, cobertas de uma camada duma bela cor vermelha viva, faz-se uma faixa que do alto da fronte à raiz dos cabelos desce direita, sem interrupção, até a extremidade do mento, passando pelo nariz e pelo lábio, dividindo assim a cara em duas partes iguais. Uma outra faixa semelhante divide transversalmente a fronte de uma a outra temporã; outras duas faixas partem dos dois ângulos da boca, atingindo o lóbulo das orelhas, e aos lados do nariz dois pequenos círculos completam a estranha ornamentação (BOGGIANI, 1945, p. 118).

Os grafismos:

Os desenhos que os Caduveo costumam fazer tanto sobre o seu corpo como sobre os utensílios são cheios de gosto e de caráter. Não é, certamente, uma arte que aprenderam do contato com a civilização. Este talento artístico notavelmente desenvolvido em todos, e mais especialmente nas mulheres, devem tê-lo herdado de anterior civilização indígena assaz importante antigamente, que foi paulatinamente degenerando miseravelmente com o contato dos vícios importantes juntamente com as perseguições da civilização espanhola e portuguesa, a qual, a primeira sobretudo, teve o poder de destruir quanto de bom encontrou nas suas conquistas (BOGGIANI, 1945, p. 118).

Figura 12. Quadro 2. Exemplo da etapa de contextualização com um material organizado para a aproximação com os relatos do trabalho de campo retirados do livro de Boggianni *Os Caduveos*.

A partir desse arranjo e combinação do quadro 2, podemos dialogar com uma percepção dos elementos acessados na imagem, a qual condiz com a abordagem antropológica e partir para a compreensão dos sentidos e significados dos grafismos Kadiwéu enquanto condensadores de memória entendidos como “mitos gráficos”, aos quais associam os conhecimentos vivenciados na memória e são comunicados e agenciados por meio do grafismo, as histórias e ontologias do pensamento Kadiwéu, aos quais são encontrados na pintura corporal das mulheres, em cerâmicas, couros, tecidos, entre outros. Com a finalidade de entrecruzar esses dados na perspectiva de situar as expressões artísticas da arte Kadiwéu naquilo que envolve as interações sociais e os sentidos comunicados na coletividade.

Diante do padrão mais comum o *Lawile* (o redemoinho/ a espiral), essas noções entre arte e sociedade empenhadas por meio dos sentidos e significados associados ao padrão e as possibilidades de interações evidenciam esse “deixar pendente”, torna-se algo similar ao que já exposto com a Arte Conceitual intenta para com os/as espectadores/as e nesse ponto as interpretações evidentemente são abertas para pensar e para o sentir como as expressões estéticas são inferidas no processo de agência entre os objetos de arte e as pessoas na atribuição de sentidos.

Dessa maneira, as seleções de imagens devem seguir uma lógica do contexto de “imagens cruzadas” e associadas para que crie uma narratividade que se constitui entre o visual e o direcionamento do textual para abordagens específicas. Desse modo, as

imagens devem ser organizadas de modo a direcionar a intenção de uma comunicação entre as próprias imagens, para que assim, possamos entender como essa relação imagem e expressões artísticas assim como modos de ser e ver pode entrever e transformar a nossa experiência estética com as artes indígenas. Essas organizações e direcionamentos incluem articularmos os conhecimentos entre prática e teoria e as questões pertinentes as montagens e mobilidades nas apresentações para a leitura dessas imagens.

Com isso, podemos adentrar o sentido do padrão *Lawile* (o redemoinho/ a espiral), esse grafismo é o mais recorrente e podemos sinalizá-lo com uma importância visual de pertencimento e memória associada ao estilo Kadiwéu e sugere um modo de pensar e ordenar a vida do grupo. Durán (2017) esteve entre os anos de 2015 na Aldeia Alves Barros, onde se concentram as mulheres artistas Kadiwéu, a autora coletou informações importantes sobre os desenhos e a ideia de “mito gráfico”, ou seja, os desenhos condensam “histórias de admirar” e “histórias que aconteceram” (DURÁN, 2017, p.43).

Ao todo foram coletadas cerca de cinco (5) histórias, ou seja, “mitos gráficos”, aos quais o padrão *Lawile* (o redemoinho/ a espiral) sugerem e armazenam em seu desenho enquanto lembrança e memória de tempos ancestrais na representação dos Kadiwéu. Seguem algumas sínteses das histórias aos quais colocam o padrão *Lawile* a um contexto primordial no pensamento Kadiwéu. A primeira história referência a “beira da lagoa” para comemorar a descoberta de uma bebida fermentada em que todos sentam em círculo para reverenciar o momento, após o efeito do líquido o redemoinho pode estar associado a alteração da percepção com relação a lagoa, parada, para sugerir o seu movimento.

A segunda história refere-se à primeira menarca (menstruação) das meninas e uma flor vermelha tenta seduzi-la a se afastar de sua casa para o rio, em uma espécie de hipnose causada pelo movimento circular da flor, levando-a ao perigo de afastar-se da comunidade. A terceira condensa uma síntese com a segunda história, e acrescenta uma etapa que seria o monstro que atrai a moça para a lagoa e produz os redemoinhos “pode quebrar seu caramujo”, no sentido de desvirginá-la. A quarta história remete ao mito de origem de *Gonoenogoji*, que um alimento cozido foi colocado embaixo das cinzas para capturar os ladrões dos peixes do deus, que colocaram cerca de quatro pássaros para

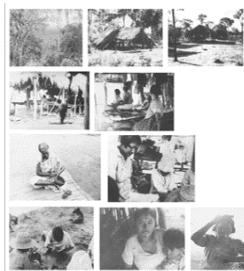
vigiarem o buraco primordial e o alimento consumido pelo carão que consegue descobrir o roubo dos peixes é um caramujo. No cotidiano remoto do grupo em outro espaço e tempo, o caramujo “era muito utilizado para cortar e carregar coisas pequenas” (DURAN, 2017, p.78). E a quinta história referência aos movimentos que aludiam aos tempos antigos em que os Kadiwéu “rodeavam as terras da região e que não tinham parada”, ou seja, eram nômades, o rodear as terras eram uma medida de controle e proteção do grupo (DURAN, 2017, p.80).

Ao retomar as possibilidades da apresentação das “imagens cruzadas” com o quadro 3 nas imagens fotográficas de Lévi-Strauss, colocam-nos diante de uma complementação com os aspectos em que há uma mudança no olhar com relação as intenções e interesses que dialogam com o texto etnográfico. Na sequência das imagens, conseguimos seguir um percurso desde a paisagem, as habitações apresentadas de maneira externa e interna as interações entre as mulheres e a visualização de alguns processos sobre as produções e elaborações artísticas, aos quais complementam a construção de sentido e relação com as imagens fotográficas de Boggiani.





Figura 13. Quadro 3. Imagens cruzadas. Apresentação Fotografias de Lévi-Strauss entre 1935-36. Habitação exterior e interior, processos de produção da cerâmica, colares. Fonte: <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/list/mode/thumb/> . Acessado em 13 de fevereiro de 2021.



Quadro 3

Citação Boggiani:

De resto, sentiamo-nos longe do passado nesse miserável lugarejo de que parecia ter desaparecido até a lembrança da prosperidade que aí encontrara, 40 anos antes, o pintor e explorador Guido Boggiani, que nela parou por duas vezes, em 1892 e em 1897, deixando dessas viagens importantes documentos etnográficos numa coleção que se encontra em Roma, e um agradável diário de viagem. A população dos três centros mal ultrapassava 200 pessoas, vivendo da caça, da coleta de frutas selvagens, da criação de alguns bois e animais de galinheiro, e da cultura das parcelas de mandioca que se avistavam além da única fonte, que corria junto ao terraço; ali íamos alternadamente lavar-nos no meio dos mosquitos e buscar uma água opalescente, ligeiramente doce (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 181).

A cerâmica:

[...]a cerâmica constituía a sua atividade principal. As mulheres misturavam a argila do Rio Pitoco a cacos pulverizados, enrolavam a massa em cordões em forma de espiral e batidos com as mãos, para uni-los, até formar a desejada; ainda fresca, decoravam-nas de gravuras, por meio de cordéis, e pintavam-nas com um óxido de ferro encontrado numa serra. Depois, coziam-nas ao ar livre, após que só restava continuar a decoração com o auxílio de dois vernizes de resina fundida: o preto do pau santo, o amarelo translúcido do angico; quando a peça esfriava, procedia-se a uma aplicação de pó branco giz ou cinza - para acentuar a impressão (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 182).

Sobre as fotografias:

Ensina-se aos jovens etnógrafos que os indígenas temem deixar captar a sua imagem pela máquina fotográfica e que convém diminuir-lhes o medo e indenizar o que consideram como um risco fazendo-lhes um presente, em espécie ou em dinheiro. Os Caduveo haviam aperfeiçoado esse sistema: não somente exigiam pagamento para se deixarem fotografar, mas ainda me obrigavam a fotografá-los, para serem pagos; quase não havia dia em que uma mulher não se me apresentasse num arranjo extraordinário e não exigisse de mil-réis, sem que eu pudesse recusar, a homenagem dumha chapa, mediante alguns mil-réis. Poupano minhas bobinas, eu me limitava frequentemente a um simulacro e pagava (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 184).

Figura 14. Quadro 3. Etapa da contextualização com os trechos de relatos de Lévi-Strauss retirados do livro “Tristes Trópicos”.

Para finalizar a sequência com as montagens dos quadros as imagens cruzadas do quadro 4, mesclam os dois domínios da imagem entre imagens fotográficas e desenhos na representação no tocante ao visível e invisível das expressões artísticas dos Kadiwéu. Nesse quadro, o entrecruzamento entre os desenhos e a aquarela de Boggiani, imagens fotográficas que vão desde a pintura facial, pinturas em couros, cerâmicas e os desenhos coletados por Lévi-Strauss. Esse quadro, permite visualizar a especificidade dos desenhos, a identificação e repetição de alguns padrões e os motivos ao longo do tempo.

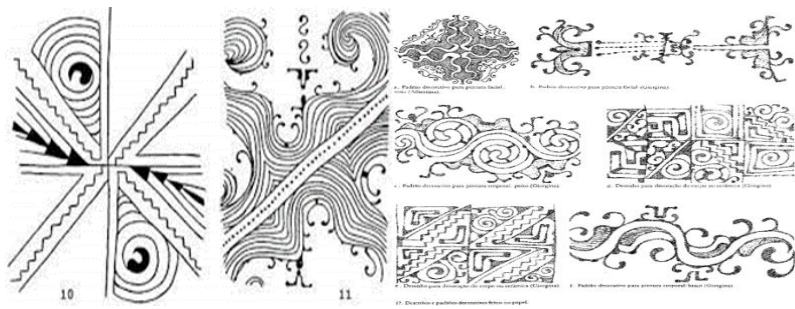
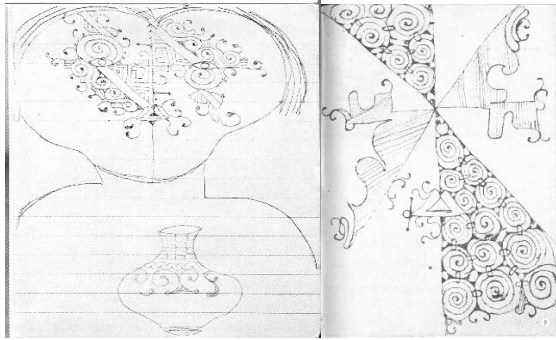


Figura 15. Quadro 4. Imagens cruzadas. Apresentação dos grafismos e as diversas aplicações em suportes com os padrões e motivos do estilo Kadiwéu.



Quadro 4

Sobre as pinturas faciais:

Seu rosto, as vezes também o corpo inteiro, são cobertos dum entrelaçado de arabescos assimétricos alternando com motivos de uma geometria sutil. O primeiro a descrevê-los foi o missionário jesuíta Sanchez-Labrador que viveu entre eles de 1760 a 1770; mas, para reproduções exatas, e preciso esperar um século e Boggiani. Em 1935, eu próprio recolhi centenas de motivos, procedendo da maneira seguinte: primeiro, tinha-me proposto a fotografar os rostos, mas as exigências financeiras das beldades indígenas logo teriam esgotado os meus recursos. Tentei em seguida traçar as fisionomias em folhas de papel, sugerindo as mulheres pinta-las como teriam feito em suas próprias faces; o êxito foi tal que renunciei aos meus esboços desajeitados. As desenhistas não ficaram de maneira nenhuma desconcertadas pelas folhas brancas, o que prova a indiferença de sua arte à arquitetura natural do rosto humano (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 193).

Sobre os estilos dos padrões e a persistência:

Qual não foi a minha surpresa ao receber, há dois anos, uma publicação lustrada com uma coleção feita, 15 anos mais tarde, por um colega brasileiro! Não somente os seus documentos pareciam numa execução tão segura quanta os meus, mas, muito frequentemente, os motivos eram idênticos. Durante todo esse tempo, o estilo, a técnica e a inspiração tinham permanecido inalterados, como fara o caso durante os 40 anos transcorridos entre a visita de Boggiani e a minha. Esse conservadorismo e tanto mais notável quanto não se estende a cerâmica, a qual, segundo os últimos espécimes recolhidos e publicados, parece em completa degenerescência. Pode-se ver nisso uma prova da importância excepcional que as pinturas corporais, e sobretudo as do rosto, possuem na cultura indígena (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 193-94).

O processo de pintura:

A pintora trabalha sobre o rosto ou o corpo de uma companheira as vezes também de um rapazinho. Os homens abandonam costume mais rapidamente. Com uma fina espátula de bambu mergulhada no suco de genipapo - incolor inicialmente, mas que se torna azul-preto por oxidação - a artista improvisa sobre o vivo, sem modelo, esquema ou ponto de referenda. Ela orna o lábio superior com um motivo em forma de arco terminado nas duas pontas em espirais; depois, divide o rosto por meio de um traço vertical, cortado, as vezes, horizontalmente. A face, esquartelada, cortada - e ate talhada obliquamente - e então livremente decorada de arabescos que não levam em conta a localização dos olhos, do nariz, das bochechas, da testa ou do queixo, desenvolvendo-se como num campo contínuo. Essas composições engenhosas, assimétricas, sem deixar de manter o equilibra, começam a partir dum canto qualquer e vão ate ao fim sem hesitação nem correção. Valem-se de motivos relativamente simples, tais como espirais, -esses, cruces, maclas, gregas e volutas, mas combinados de tal maneira que cada obra possui um caráter original; (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 194-95).

Figura 16. Quadro 4. Etapa da contextualização com os trechos de relatos de Lévi-Strauss retirados do livro “Tristes Trópicos”.

A organização por quadros temáticos estabelecem uma sequência por meio da imagem adentrando os contextos do espaço geográfico, a fauna, as habitações, os corpos adornos dos Kadiwéu apresentados individualmente ora em grupos, os desenhos aplicados em uma variedade de suportes e motivos. Essas imagens cruzadas envolvem a percepção de agência dos desenhos que são o mesmo lado da moeda daquilo que nominamos como grafismos, são experiências artísticas inesgotáveis e animadas no ato perceptivo movido por esses motivos estilísticos apresentados nos padrões e na repetitividade, tanto simétricos, quanto assimétricos visualizadas, por meio da composição e dos arranjos assim como em novas combinações.

Nessa perspectiva de analisar por arranjos essas “imagens cruzadas” coloca-nos diante de um fator de animação providenciada por movimentos perceptivos na condensação dos dados visuais interpelados pelas imagens apresentadas em conjuntos. Em um sentido específico de análise dos desenhos no quadro 4 são identificados por quatro movimentos que envolvem movimentá-los mentalmente como: “reflexão, translação, rotação e reflexão transladadas”, a ideia e percepção do movimento se constituem porque os “lemos assim” desse modo os grafismos parecem se movimentarem “deslocando nossa atenção de um motivo a outro” e com isso criam a ideia de movimento intrínseco a percepção deles (GELL, 2018, p.129).

Dessa maneira, a experiência artística proporcionada pelos desenhos nos padrões,

[...] envolve transladar mentalmente o motivo para a direita, de modo a relacionar este com seu vizinho e observar a congruência entre eles, a agência e o movimento parecem ser inerentes aos próprios motivos. Em termos cognitivos, a projeção ou externalização da agência envolvida na percepção (o ato perceptivo) da coisa percebida é a fonte de sua animação (GELL, 2018, p.129).

Nesse contexto, a experiência artística do grafismo é aberta a diversas sensações que não se concluem, ou seja, são experiências abertas e com infinitas possibilidades de associações entre desenhos e significados aos quais são atribuídos tanto por indígenas quanto por não indígenas. E diante desse fato a mentalidade do não indígena é atraída pela animação e pelos movimentos perceptivos proporcionados ao olhar que acompanha os motivos dos padrões, mas sem ao certo entendê-los desde a elaboração ao sentido pertencente ao grupo. No entendimento de Gell (2018), sobre os aspectos de sermos atraídos pelos padrões complexos a ponto de,

[...] apenas nos resignarmos mentalmente a *não compreender muito bem* essas relações complexas e acreditar que estão “além do nosso alcance”. A experiência dessa resignação se apresenta como uma espécie de frustração agradável; somos atraídos pelo padrão e não conseguimos sair de dentro dele empalados, digamos, por seus ganchos e espinhos espetados. Esse padrão é uma armadilha da mente que nos captura e faz com que nos conectemos de certa maneira com o artefato ornamentado por ele (GELL, 2018, p.132).

Ao analisarmos os motivos dos desenhos dos Kadiwéu, por essa perspectiva e análise de Gell (2018), com o padrão *lawile* (o redemoinho/ a espiral), temos, pois, padrões esteticamente simétricos ora assimétricos, repetitivos e espelhados em arranjos divididos e às vezes colocados em oposições binárias sobre o suporte a qual o desenho for aplicado seja corpo, vaso, couro, tecido, entre outros. Ao identificarmos esses movimentos que o olhar percorre as imagens e assim passamos a identificar a repetição dos desenhos e a entender que a repetição, a memória e a improvisação de acordo com “quem” elaboram o desenho define o estilo Kadiwéu. Por conseguinte, essa percepção associada a outro movimento produzido pelas “imagens cruzadas” na tentativa de encontrar uma “narratividade” que dê sentido ao que os olhos capturam diante dessas imagens.

Para induzirmos uma relação com as artes indígenas, independente dos mecanismos de análise e narratividades da história da arte, há necessidade de

atentarmos ao processo em que essa ponte e elo se constituirá na apresentação das imagens e no discurso que a ela irá movimentar a associação entre ambas. De tal maneira, o olhar na sequência no que referência as lacunas entre uma imagem e outra pensarmos no sentido da agência, da cognição, da improvisação e da invenção descortina-nos um encontro entre arte e antropologia, enquanto encontro com os fluxos e dinâmicas associadas a vida.

Diante da disposição dos arranjos das “imagens cruzadas” no intuito de conduzir a uma sensibilidade diante da percepção dos corpos indígenas, e as expressões artísticas no encontro de constituir uma relação de sentido interétnico. Por meio dessas referências permitem-nos inferir a ideia de que os autores como Ingold, Wagner e Nietzsche¹⁵ dialoguem para a articulação de trazer às coisas a vida, ao corpo no que define o sentido, criatividade a qual confere imaginação na antropologia e ressignificação das interações sociais com as artes e o jogo de improvisação que implica o movimento do devir tanto dos sentidos quanto de suas ressignificações (Ingold, 2012; WAGNER, 2017; NIETZSCHE, 1987).

Dessa perspectiva, o esforço de imaginação por meio dos textos auxilia na visualização de como as produções e confecções dos grafismos são elaboradas e aplicadas nos suportes diversos. Esse esforço promove-nos a percepção de um processo a qual visa um acompanhar a elaboração e a produção desses objetos naquilo que permeia as relações com o corpo no pensamento ameríndio. Assim, as interações entre corpo, imagem e desenhos constituem associações sobre a noção de pessoa enquanto agenciamento coletivo de inferência e de improvisação diante dos símbolos e dos significados compartilhados coletivamente. Portanto, a relação entre corpos e objetos circunda e atravessa a noção de pessoa ameríndia, podemos conferir uma relação fluida em que o corpo pode ver e adquirir a perspectiva e/ou ponto de vista do Outro e produzir habilidades que congregam as experiências e vivências inscritas pela captura do olhar.

¹⁵A associação e diálogo entre os autores devem-se ao encontro do que cada um a seu modo defini a importância da vida para a produção de sentido diante da alteridade e do devir dos acontecimentos. Por meio de Ingold (2012) o sentido da improvisação é aliada a criatividade e entendimento do consideramos as mudanças e conexões entre vida e o como a definimos ; já com Wagner (2017) a ideia de invenção enquanto produção de elo com a cultura do “outro” é uma chave importante para entendermos que as associações e relações que fazemos com o “outro” partem de nosso entendimento a partir do que entendemos em nossa própria cultura; e a partir de Nietzsche(1987) essa ideia de que a negação do corpo impede-nos de vivenciar as experiências que envolvem as sensações, os impulsos que movimentam os acontecimentos da vida no devir das coisas, dos pensamentos e dos sentidos.

Nesse contexto, corpo, artefato e a decoração proporcionada pelos grafismos aos quais são aplicados em ambos, segundo Lagrou (2009. p. 41) “na decoração do corpo são utilizadas as mesmas técnicas que as usadas para decorar os artefatos” fica evidente que o pensamento ameríndio concebe o corpo e artefato de maneira similar e relacional, pois o grafismo evidencia uma memória visual e está visivelmente articulada com uma identidade étnica e simbólica pertencente ao grupo. Segundo Siqueira Júnior (2000), a pintura decorativa Kadiwéu segue o mesmo pensamento entendido por Lagrou (2009) com a etnia Kaxinawa. Já com os Kadiwéu,

Durante a aplicação dos padrões decorativos, independentemente do tipo de suporte, as artistas procedem a uma divisão de campos decorativos. Na pintura facial, por exemplo, divide-se o rosto com um traço vertical pontilhado da testa até o queixo e, depois, cada um dos lados é pintado separadamente. Um pote grande pode ter até mais de quatro campos decorativos, marcados horizontalmente pelo cordão de caraquatá. O couro, por sua vez, pode ter inúmeras divisões, com uma decoração diferente em cada campo, o que ocorre também nos desenhos em papel (SIQUEIRA JÚNIOR, 2000, p.270).

Nesse contexto, ao refletirmos sobre as ações das mulheres Kadiwéu executando a criação dos padrões a qual Siqueira descreve de maneira a configurar a ação na percepção do processo de elaboração dos desenhos evidencia uma experiência visual importante para acompanhar a animação e movimento quando os grafismos são observados no momento aos quais são fabricados. Vale notar que a complexidade de alguns grafismos é tão rebuscada nos arranjos e motivos criados que tentamos refazer um percurso mental de como eles poderiam ser desenhados enquanto sequência, mas nossa mente se resigna diante daquilo que fica pendente sobre os dados intrínsecos aos quais movimentam o olhar e o pensamento ameríndio, nosso olhar educado por uma estética ocidental proporciona-nos apenas um prazer e experiência estética em vê-los (GELL, 2018, p.132).

Sobre o aspecto do prazer estético proporcionado pela decoração dos desenhos e/ou grafismos e naquilo que acompanha essa miscelânea de prazer e de cognição que a arte nos proporciona e condiciona a direcionarmos as compreensões para o que seria a construção do gosto e possivelmente do entendimento do estilo, pois a apreciação dos padrões complexos para um olhar educado no Ocidente assemelha-se a uma armadilha para a mente, que nos atraem por meio de seus arranjos e composições com possibilidades “inesgotáveis” de sensações e inferências. Dessa maneira, entende-se que a perspectiva cultural a qual envolve o “olhar” situa-se na discussão entendida,

[...] antropologicamente, [...] que reações estéticas são subordinadas a reações que derivam das identidades e de diferenças sociais mediadas pelo índice. A ideia de uma reação puramente estética é um mito, e não pode ser usada como explicação para os muitos tipos de vínculos entre pessoas e coisas. A reação estética sempre ocorre dentro de um quadro social de algum tipo (GELL, 2018, p.135).

Nesse contexto, a apreciação estética dos grafismos e /ou desenhos dos Kadiwéu acontecem na nossa percepção e relação por meio da imagem a qual nos apresenta o Outro à maneira de uma troca simbólica interétnica entre o olhar educado no Ocidente e o acréscimo de dados etnográficos experienciados por antropólogos/as para contribuir com os aspectos culturais e contextuais dos meios de produção e interação do grafismo para a coletividade aos quais se associam e pertencem culturalmente.

Por essa perspectiva, há a necessidade de evitar explicações deveras formalistas com um fundo da estética ocidental para entendermos os padrões e/ou grafismos dos ameríndios, pois que vão além do visível e do que visam mostrar no desenho. Diante desse fato de sentirmos atraídos pelos padrões como armadilhas da mente que sugerem algo oculto a qual não conseguimos relacionar as formas e o pensamento ameríndio sem intentar imaginar e inventar as relações e arranjos aos quais esses desenhos movimentam para a vida Kadiwéu, o que fazemos é a tentativa de um imaginar com o Outro proporcionado pelas experiências de pesquisadores/as que estiveram *in lócus*.

A partir desse ponto, como ocorrem esse imaginar e/ou inventar? E como fazemos esse percurso de maneira a trocar simbolicamente as perspectivas de cada corpo o indígena e o não indígena? Dessa maneira, torna-se importante ter em mente os limites e contradições da relação que inventamos com a cultura do Outro, e produzimos uma narrativa fechada e conclusiva, por vezes afirmativa, fator este que não nos providencia uma nova possibilidade de ser e viver aberta a novas composições e arranjos. Por conseguinte, destituir as relações firmadas por relações sociais desiguais tanto no discurso quanto na representação desses corpos ameríndios nas imagens é um trabalho de (re)invenção das possibilidades de constituir essas relações com as diferenças e como combinamos e as deixamos em aberto para novas configurações esse processo tende a ser dinâmico e não conclusivo.

Por esse prisma, torna-se importante pensarmos em como traduzir o Outro e dialogarmos de modo a incluirmos junto ao pensar as habilidades que envolvam a prática de um fazer, como terceira etapa da abordagem triangular, que possa nos possibilitar a percepção de uma construção processual produzida pelo encontro com a

alteridade, ou seja, o estranhamento movido pela disposição de um diálogo que deva manter-se tocante a vida e aos sentidos a ela atrelados no traduzir o Outro.

3.5 Sobre o traduzir o Outro e o ato do desenho

A partir da prática do desenho, que situa-se na abordagem triangular como a última etapa da aprendizagem de arte no fazer artístico. E no intuito de associar esse método de apresentação por meio das imagens cruzadas e dos relatos contextualizados do trabalho de campo, coloca-nos a disposição um percurso de associar a técnica do desenho aos esquemas visuais para a assimilação dos conteúdos apresentados.

No entendimento de Azevedo (2016, p.24), ao associarmos a construção de conhecimento entre arte e antropologia, por meio da criação de esboços e sugerir a invenção desse processo diante das lacunas entre o visível e o invisível daquilo que as imagens nos interpelam, são pertencentes às práticas que dão significação por meio da prática do desenho. Nesse processo de criação proporcionado pelo desenho, podemos associar ao entendimento de Wagner (2017) naquilo que referência um passo significativo da abordagem aos quais entremeia a observação e a invenção para criar uma relação com o Outro, e a prática do desenho envolvem essas questões entre observar, buscar associações e inventar no sentido de envolver a criatividade entre as linguagens.

Dessa maneira, com a apresentação das imagens cruzadas e as narrativas descritivas do trabalho de campo da etnografia, para criarmos experimentos por meio do fazer artístico com a organização de rascunhos e esboços enquanto um recurso para criarmos elos e dialogarmos com o Outro, ou seja, uma ideia de pensar-fazendo, aquilo que o desenho proporciona junto à observação do Outro (Azevedo, 2016, p. 23).

Nesse contexto, proporciona-se um encontro com as sequências de desenhos a partir da observação das imagens cruzadas e os seus respectivos contextos, para por meio desse fazer produzir uma “forma de conectar as experiências da observação e de descrição, que em geral, encontram-se separadas”, ou seja, a escrita etnográfica, as imagens e o sentido da vida nas relações sociais inserida em contextos e culturas diferentes (Azevedo, 2016, p.23).

Esse processo de utilizar-se do recurso do desenho no viés antropológico e artístico passa a ser um percurso que nos auxilia a compreender o papel da observação por meio do desenho enquanto prática para construirmos conhecimento acerca do Outro.

Por consequência, esse método invoca-nos o pare sugerido por Ingold(2014), ou seja, a importância da atenção a qual não é conferida quando somente olhamos para uma imagem, pois é preciso desenvolver o desenho de observação que confere a partir das imagens cruzadas uma observação que mostra-nos o que não é óbvio a primeira vez que as olhamos, mas que ao mantermos um contato do olhar com as imagens por meio do fazer artístico proporciona-nos uma transformação e coloca-nos diante de outra tentativa para entendermos as relações e as diferenças culturais.

O traduzir o Outro por meio da técnica do desenho, constitui-se em experiências aos quais serão modeladas por meio dos sentidos impresso nas imagens e relatos dessa produção traduzida por analogias, por meio de figuras de linguagem e/ou metáforas quando as relações interétnicas se constituem nesse processo de encontro indireto direcionado pelos dados coletados em campo por meio da etnografia e as imagens. Assim, com a intenção de promover uma reunião desses dados imagéticos e possíveis associações de várias imagens na concepção de um mapa infográfico de ideias com a investigação proposta.

Desse modo, parte-se para a construção de situá-las com a produção de sentido e da organização em conjunto realizada por meio da habilidade que o desenho de observação se infere nesse processo do fazer artístico e criativo. Nesse aspecto o desenho alia-se a intenção de uma tradução explícita e implícita nas imagens, pois ele agrega variáveis expressivas para a sua organização e diálogo entre o gráfico e a escrita. Esse método conduz para um entendimento da imagem por uma perspectiva transformadora, que dispõe de uma organização que implica em ir agregando as partes, ou seja, as informações polissêmicas nas imagens de modo a criar uma sequência de desenhos expressivos na tentativa de incluir percepção, imaginação (invenção), pensamento (cognição) e desenho a seguir por uma reação de conexões entre: a arte, o estilo e os modos de vida dos Kadiwéu.

A organização processual nas etapas de apreciação e/ou fruição artística, contextualização e fazer artístico com a produção e elaboração dos desenhos de observação realizados, por meio das imagens selecionadas e montadas no modo de pensar com as imagens cruzadas, ou seja, nas lacunas de uma imagem a outra, o que as vinculam por uma analogia temática e sequenciam um arranjo de enredos e invenções de possibilidades criativas.

Assim, intenta-se uma atenção importante concedida por meio da produção dos desenhos que introduz uma atenção ao olhar e perceber elementos na imagem fotográfica, que por vezes passam despercebidas se apenas forem miradas, o desenho de observação exige retomadas do olhar para capturá-la. Dessa maneira, inserir no processo de análise das imagens a questão do desenho conduz para um olhar que propicia um viés antropológico de investigação dessas imagens, o que faz do desenho uma prática e elemento importante para (re) pensar as relações constituídas com as alteridades por meio da imagem.

Por conseguinte, esse traduzir sinalizado e de certa forma possibilitado pela prática do fazer as sequências de desenhos contextualizadas na definição de estilo, envolve uma série de possibilidades de organização e (re)organização criativas sobre o conteúdo visual e o conteúdo escrito pertinentes a arte Kadiwéu, aos quais envolvem acessos aos textos etnográficos na tentativa de assimilação do que as imagens nos interpelam nesse processo de relação e contato indireto.

Assim, direcionar para a prática do desenho de observação, devido à impossibilidade da vivência *in lócus* deve ser direcionado para o que pode promover enquanto processo prático a promoção ao acesso às cosmologias e sentidos da cultura Kadiwéu, intencionando uma tentativa de deslocar o referente na imagem fotográfica, e visar desse modo um deslocamento dos métodos de leituras de imagens objetificantes na projeção e percepção do Outro.

Para tanto, a possibilidade de interação com as imagens organizadas no processo de imagens cruzadas e os arranjos que elas adquirem diante da percepção do conjunto e do contexto, devem conduzir para a intenção de trazer a atenção do/a olhar para produzir narrativas com as alteridades. Nessa vertente, para que essa atenção no olhar tão necessária influa na ideia de “pare, olhe e escute” proposta por Ingold (2008) ser um ponto de troca e trânsito de produções de sentido daquilo que se percebe e se transforma nas relações interétnicas. Para esse efeito ocorrer, precisamos recorrer a uma técnica das artes visuais a qual chamamos de desenho de observação que de certa forma inverte a lógica do digital para o analógico, ou seja, uma concepção artesanal do fazer artístico.

Essa prática possibilita uma atenção especial do olhar para que por meio do desenho de observação possamos a partir dessa técnica atentar-nos aos detalhes na imagem aos quais podem passarem despercebidos em um primeiro relance do olhar,

pois por meio do desenhar enquanto habilidade de captura e diálogo com aquilo que está na mira desse olhar disponha de uma forma e/ou maneira de pensar. De maneira análoga, a prática do desenho possibilita uma aproximação e uma transformação desse olhar junto com o desenhar o Outro, essa relação conduz a um entendimento de construir conhecimento e assimilação por meio da prática do desenho.

Considerações Finais

As considerações finais relevantes durante o processo dessa pesquisa envolveram desnaturalizações da percepção da imagem do Outro e entender o campo de forças e problemáticas de um ensino de arte, que envolve a matéria prima da disciplina, ou seja, as imagens. Dessa maneira, como essas relações e trocas se constituem por meio da apresentação do Outro no entendimento de uma relação indireta com a imagem, demonstrou-se ser um percurso complexo para os/as professores/as de arte. A qual inferiu reflexões pertinentes à importância das formações dos/as professores/as de arte para abordar as temáticas indígenas, por meio das imagens no entendimento acerca das relações constituídas por essas trocas entre o perto e o distante. Da mesma forma, como referência ao acesso a esses materiais e fontes bibliográficas para conduzir as orientações envolventes na prática de como orientar e direcionar o ensino de arte sobre as temáticas indígenas.

Assim, diante das trocas e confrontos com as alteridades e suas possibilidades de entender as disputas discursivas entre arte ocidental e não ocidental e os silenciamentos das diferenças no aparato de criar uma ponte e um diálogo significativo entre as áreas arte, antropologia e o ensino da disciplina fora um impasse a ser analisado. Nesse contexto, o percurso conduziu as reflexões iniciais consideradas importantes para entendermos sobre a nossa relação com as imagens e o Outro organizadas no sentido de apresentá-las com uma abordagem didática dos contrastes entre percepção, imaginação e criação envolvidas no ensino de arte.

Outros pontos significativos descortinados durante esse processo consistem em que as imagens, por constituírem interpretações polissêmicas e acionarem o dispositivo de pensar interdisciplinarmente, convoca-nos a compreender acerca de um minucioso caminho a ser trilhado com cautela e problematizações pertinentes, tendo em vista, os reflexos na vida cotidiana do consumo e da profusão de imagens que chegam até nós

pelas “mídias globais” em uma velocidade significativa e intensa, ou seja, as imagens chegam até nós de modo constante.

Por vezes, essa relação torna-se naturalizada e a percepção das imagens que nos chegam de outros lugares, outros “mundos”, ou seja, que nos trazem essa relação com as alteridades com esse Outro, a qual fica diante de nós por meio de uma projeção, constitui uma relação indireta com ruídos das primeiras impressões, que somos interpelados por elas e devemos ir além do que a aparência nos convida a indagar.

No entanto, quando ocorre que durante esse percurso de análise e leitura de imagem não esmiúça e avança ficamos com essa primeira impressão sujeitos às perspectivas de apequenamento das relações com o Outro. Nesse sentido, ficam as evidências acerca do lugar que partimos e experienciamos o Outro, ou seja, por meio da lente de como vivenciamos a nossa própria cultura. Desse modo, as narrativas do Outro na leitura de imagens na disciplina de Arte evidenciam um discurso etnocêntrico na maneira de conduzir as relações que mais dizem respeito a nós mesmos do que o Outro mirado por meio da imagem.

Nesse ponto, a referência a Ingold (2008) infere-se a um ponto significativo que durante o percurso da pesquisa nos auxiliou sobre as questões da percepção de imagens em um patamar que nos distancia da coisa (referente), ou seja, o ver para o autor é algo que se distancia daquilo que mira o olhar, enquanto a audição nos aproxima da coisa (referente). Esse jogo entre o distante e o próximo evidenciou-se na relação que os/as professores/as tinham com as temáticas indígenas. O posicionamento nesse ver/observar ora mirar as imagens fotográficas e a transposição do discurso versado em um modelo de arte ocidental, distorceu essa relação, e a reduziu a uma projeção instantânea moldada pela visão etnocêntrica, por ser constituída por uma relação distante e ficcional.

Desse modo, para suprir esse hiato na relação com o Outro ocorreu que o trabalho etnográfico conduziu-nos a uma relação com os dados produzidos por essas pesquisas realizadas por antropólogos/as, que criaram rupturas quanto ao acervo de narrativas para a abordagem das imagens na maneira de apresentá-las no conceito organizacional de “imagens cruzadas”. O que envolveu trocadilhos interpretativos entre ser cruzadas no sentido de dialogar com as imagens entre si (as montagens), e de propor um sentido de aproximação com as narrativas do Outro, ou seja, cruzar os dados entre

os trechos etnográficos, e o que a disciplina de arte pode conduzir de maneira criativa no balanço e no retorno da leitura dessas imagens.

A partir dessas contribuições da abordagem antropológica, que em vez de dissertar algo que direciona a análise por um viés etnocêntrico das referências no ensinar arte oportunizou o acesso dos dados etnográficos que se confrontaram com as narrativas das artes visuais, no direcionamento abordado com o ensino das Artes Indígenas. Assim, essas minuciosidades de deslocar as perspectivas envolventes nessa relação indireta com o Outro no entendimento do relativismo cultural proposto pela antropologia contribuiu para modificar a relação do/a professor/a de arte com essas imagens dos povos indígenas no ensino de arte.

Outro ponto relevante identificado no compartilhar com os/as professores/as participantes dessa pesquisa, foram com o estranhamento a respeito de uma abordagem antropológica enquanto método que nos auxilia na abordagem das culturas. Esse aspecto demonstrou o quanto está distante da prática e ensino de arte esse tipo de abordagem. Dessa maneira, explorar essa região de diálogo entre as disciplinas produziu uma condução significativa no que infere pensarmos em deslocamentos de perspectivas, pois colocou a imagem dos povos indígenas em um viés antropológico, em que a agência dessa relação perceptiva entre pessoas e objetos também fora passível de ser refletida no modo em como conduzimos o Ensino de Arte, por meio das narrativas para contextualizar as imagens e constituir essa relação com as alteridades.

Todas essas considerações acerca de nossa relação com as imagens, nesta pesquisa, foram uma maneira de conduzir para um desnaturalizar ora descolocar inferido na relação com os/as professores/as de arte, o que nos convoca a pensar em alteridades por meio da imagem. Assim, nos coloca em uma região conflituosa entre a realidade (o referente na imagem fotográfica) e o imaginar (os esquemas e entendimentos das relações constituídas nesse campo mental) a qual envolve pensarmos em valores morais e ideológicos nessa disputa narrativa ao contemplar o Outro.

Assim, diante dos distanciamentos evidenciados por parte dos/as professores/as de arte em como abordar as imagens e artes indígenas, convocou-nos a entendermos sobre o conceito de culturas no modo como são abordados na disciplina de Artes Visuais e ensinado por meio dela. Diante desse hiato, ou seja, em como as questões culturais intentam explicar as diferenças sem embasar no apoio e contribuição da

antropologia, direcionou-nos a essa aproximação que evidenciou uma mudança de perspectiva com as imagens dos povos indígenas, fator importante a partir desse encontro e diálogo.

Assim, os/as professores/as de arte, após o contato com o conceito de agência na relação entre pessoas e objetos constituídos nas relações sociais, evidenciou um percurso significativo para desnaturalizar o modo de leitura de imagem. A partir de compreender as problemáticas que envolvem essa relação indireta com a imagem fotográfica e o quanto a mudança de postura assim como de perspectiva infere-se transformações no ensino de arte e nas leituras das imagens. Outro ponto relevante foram as “imagens cruzadas” às quais retiraram do modo habitual e individualizado de fruição/apreciação das imagens, nesse modelo de apresentação a qual envolve uma associação de imagens em conjuntos. Nesse sentido, elas criam elos com o referente de maneira cognitiva, ou seja, as perguntas atribuídas as imagens nesse processo de acessar as descrições que a imagens nos interpelam criam uma outra expectativa diferenciada nesse modo de organização e apresentação em contextos e temáticas.

Na especificidade da aproximação entre arte, antropologia e ensino de arte, as antropólogas Lagrou (2009) e Velthem (2010) foram importantes e imprescindíveis para fazer a conexão dessa ponte arte e antropologia (na perspectiva do ensino das Artes Indígenas) de uma maneira a acessar as divergências, mas também encontros para o entendimento das possibilidades desses diálogos com os/as professores/as de arte. Lagrou (2009) propôs-nos com as Artes Visuais um ponto extremamente importante para dialogarmos e criarmos esse elo de maneira significativa para que os/as professores/as de arte entendessem o lugar das Artes Indígenas, sem colocá-las na denominação de Arte Primitiva, mas sim muito mais próxima ao sentido de Arte Conceitual.

Nesse contexto, essa ruptura só foi possível por meio dessa aproximação dos conceitos referenciados por Lagrou (2009) entre a Arte Conceitual e as similitudes com as Artes Indígenas, naquilo que nos interpelam por meio das relações estéticas que mais sugerem do que afirmam. Desse modo, deslocamos o lugar das imagens indígenas que as colocam no enquadramento referenciado pelas Arte Primitiva e/ou de Povos Ágrafos para uma similitude mais condizente com as Artes Contemporâneas, ou seja, a Arte Conceitual.

Assim, essa pesquisa inseriu-se no lugar de reflexões e organizações para o ensino das Artes Indígenas, e também, da exploração que antecede a prática em sala de

aula. Nesse aspecto, quando tornarem-se possíveis um retorno seguro às salas de aulas, esses questionamentos e entendimentos servirão às formações de professores/as de arte para estranhar o lugar da imagem, e inseri-la em uma abordagem antropológica de análise. Outro ponto significativo, que não foi possível ser experienciado foram as possibilidades quanto a maneira efetiva com os/as professores/as de arte no apresentar e abordar os dados nas respostas e interações com os/as estudantes. Então, direciona-se um apontamento dessa pesquisa para outros/as pesquisadores/as para que a imagem faça parte do objeto de estudo, no sentido de acompanhar as interferências em sala de aula com os/as estudantes e situar as mudanças quanto a maneira de apresentação das imagens e as respostas perceptivas e cognitivas com os/as estudantes nesse percurso de ensino e aprendizagem com as Artes Visuais.

Referências

AZEVEDO, Aina. Desenho e antropologia: recuperação histórica e momento atual. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 5, n° 2/2016, pag. 15-32. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1096?file=1> . Acesso em: 12 fev de 2021.

BALDUS, Herbert. Introdução. In: BOGGIANI, Guido. Os Caduveos. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975. p. 11-46.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In **Concinnitas**, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. Disponível em: <<http://www.fnac.pt/Antropologia-da-Imagem-HansBelting/a802003>>. Acesso em: 04 de abril 2020.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BELTING, Hans. **Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia** Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, julho/2006 n. 08. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: 13 de março 2020.

BOGGIANI, Guido. **Os Caduveos**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 32/93, 2017, pp. 1-17. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n93/0102-6909-rbcsoc-3293062017.pdf>. Acesso em: 12 junho 2019.

DA SILVA, Giovani. De Mbayá-Guaikurú a Kadiwéu: uma sociedade de artistas e guerreiros. *In: Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais.* / Organizadores: Graciela Chamorro, Isabelle Combès. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015, pp.277- 286.

DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. *Tessituras, Pelotas*, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/5620>. Acesso em: 14 julho de 2020.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Leituras antropológicas sobre a arte kadiwéu. *In Cadernos de campo*, São Paulo, n. 24, p. 43-70, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/97466>. Acesso em: 23 de maio de 2020.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Padrões que conectam: o Godidigo e as redes de socialidade Kadiwéu. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GELL, Alfred. **Arte e Agencia: uma teoria antropológica**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu editora, Coleção Argonautas, 2018.

Clifford Geertz. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997, pp. 142-181.

GUSMÃO, Neusa. Desafios da Diversidade na Escola. **Revista Mediações**, Londrina, v.5,n,2, p,9-28,jul./dez, 2000. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/9158>. Acesso em 10 nov 2019.

GOMBRICH, Ernest H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC,1999.

INGOLD, Tim. "Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano". **Revista do NAU**, ano 2, jul., 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1925>. Acesso em 13 abril 2020.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010471832012000100002 Acesso em: 29 maio 2020.

INGOLD, Tim. Antropologia versus etnografia. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 26, v.1, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/140192> . Acesso em: 11 jan 2020.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LAGROU, Els. **Arte e Artefato? Agência e significado nas artes indígenas**. Revista Proa, n°02, vol.01, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 25 Abril 2020.

LAGROU, Els; VELTHEM, Lucia Hussak Van. **As artes indígenas: olhares cruzados**. BIB, São Paulo, n. 87, 3/2018 (publicada em dezembro de 2018), pp. 133-156. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/bib-pt/bib-87/11596-as-artes-indigenas-olhares-cruzados/file>. Acesso em: 08 Agosto 2020.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução Wilson Martins. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas/volume I** Friedrich Nietzsche; seleção textos de Gerárd Lebrun; Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas/volume II** Friedrich Nietzsche; seleção textos de Gerárd Lebrun; Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MORPHY, H; Perkins, M. **The anthropology of art: a reader**. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 01-32.

MULLER, A. M. Arte Kadiwéu: processos de produção, significação e ressignificação. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de Coimbra, 2018.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem, Cognição, semiótica, mídia**. 2. ed. São Paulo: ILUMINURAS, 1997.

SAMAIN, Etienne. (Org.) As imagens não são bolas de sinuca: Como as imagens pensam. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. pp.21-40.

SEVERI, Carlo. **A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi- Strauss**. Tradução de Estela Abreu. Revista sociologia & antropologia, v.01.02: 53 – 75, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200053. Acesso em: 19 fev 2020.

SIQUEIRA Jr., Jaime Garcia. **A iconografia Kadiwéu atual**. In: VIDAL, Lux (Organizadora). Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, edusp, 2000.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré história ao pós-moderno**. Tradução Angela Lobo de Andrade. 11. ed. RJ: Ediouro, 2004.

REYERE, Alejandra. Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani. Íconos. Revista de Ciencias Sociales. Num. 42, Quito, enero 2012, pp. 33-49. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/509/50923292003.pdf>. Acesso em: 16 de fev 2021.

VALÉRY, Paul. **"Discurso sobre a estética"**. In: Luiz Costa Lima, Teoria da Literatura em suas Fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983, Pp. 7-25.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. **Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p.

19-29, mai. 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12052>. Acesso em: 15 mar 2020.

VIDAL, Lux Boelitz. **Grafismo Indígena, estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. In: *Mana* 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Contracapa, p. 115-144, 1996.

WAGNER, ROY. **A Invenção da Cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales, São Paulo: Ubu Editora, 2017.

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido (Professor/a)

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE -
Professores**

Convidamos o(a) Professor (a) para participar do Projeto de Ensino da Disciplina Educação e Relações Étnico-Raciais: **IMAGENS, CORPOS E ALTERIDADES: LEITURAS DA CULTURA E DA ARTE KADIWÉU PELOS DOCENTES DE ARTE, CAMPO GRANDE, MS** voluntariamente, sob a responsabilidade do(a) Acadêmico(a) do Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade de Campo Grande/UEMS _____, que visa desenvolver atividades por meio de tecnologias virtuais afim de analisar a representação e as expressões artísticas no ensino de arte com os(as) professores(as) de arte da educação básica de modo a compreender a dinâmica cultural vivida nas relações de alteridade por meio da apresentação de imagens dos povos indígenas da etnia Kadiwéu. Com a finalidade de contribuir com as práticas pedagógicas oferecidas às crianças e jovens para o Ensino de Arte.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de diálogos e entrevistas não estruturadas realizadas por meio de encontros virtuais pela plataforma *Google Meet*. Considera-se que toda pesquisa envolvendo seres humanos envolve risco. Tais como: Invasão de privacidade; Responder a questões sensíveis, tais como atos preconceitos, violência, sexualidade; (Re)vitimizar e perder o autocontrole e a integridade ao revelar pensamentos e sentimentos sobre o vivido nunca revelado; Discriminação e estigmatização a partir do conteúdo revelado; Divulgação de dados confidenciais (registrados no TCLE); Tomar o tempo do sujeito ao responder ao questionário/entrevista; Considerar riscos relacionados à divulgação de imagem, quando houver filmagens ou registros fotográficos. Para tanto as entrevistas não estruturadas e a apresentação de imagens pretendem minimizar desconfortos, garantindo uma relação de sensibilidade e liberdade para não responder questões constrangedoras. E estar atento aos sinais verbais e não verbais de desconforto. Assegurar a confidencialidade e a privacidade, a proteção da imagem e a não estigmatização. Garantir que sempre serão

respeitados os valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos, bem como os hábitos e costumes quando as pesquisas envolverem comunidades.

Em qualquer etapa de desenvolvimento do protocolo, o (a) Sr (a) terá acesso à pesquisadora e à coordenadora da pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. A orientadora do protocolo de pesquisa é a **Profa. Dra. Léia Teixeira Lacerda**, que pode ser encontrada pelo telefone (67) 3901-4606. Se, porventura, tiver alguma dúvida quanto aos procedimentos éticos envolvidos na pesquisa, por favor, queira entrar em contato com a Coordenadora.

1. Garantia de Liberdade: É garantida aos sujeitos participantes a liberdade de se retirar a qualquer momento da pesquisa e seus consentimentos de participação, sem qualquer prejuízo pessoal.

2. Garantia de Confidencialidade: Os dados relativos à pesquisa advindos dos depoimentos descritos serão analisados conforme a metodologia da pesquisa exploratória, sem identificação dos sujeitos participantes.

3. Garantia do acompanhamento do desenvolvimento da pesquisa: É direito dos sujeitos participantes e dever da equipe de pesquisadores mantê-los (as) informados (as) sobre o andamento da pesquisa, mesmo que de caráter parcial ou temporário.

4. Garantia de Isenção de Despesas e/ou Compensações: Não há despesas pessoais para os sujeitos participantes em nenhuma etapa da pesquisa, como também não há compensações financeiras ou de qualquer outra espécie relacionadas à sua participação. Caso haja alguma despesa adicional, esta será integralmente absorvida pelo orçamento da pesquisa.

5. Garantia Científica Relativa ao Trabalho dos Dados Obtidos: Há garantia incondicional quanto à preservação exclusiva da finalidade científica do manuseio dos dados obtidos.

Se, depois de consentir sua participação na pesquisa, o (a) Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta de dados, independente do motivo sem prejuízo a sua pessoa. Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade será sempre mantida em sigilo.

Eu _____
_, fui informado e aceito participar do **IMAGENS, CORPOS E ALTERIDADES:
LEITURAS DA CULTURA E DA ARTE KADIWÉU PELOS DOCENTES DE
ARTE, CAMPO GRANDE, MS** sendo que o (a) pesquisador
(a) _____ me explicou como será toda a
pesquisa de forma clara e objetiva.

Campo Grande, MS, ____ de _____ de 2020.

Assinatura do(a) Professor(a)

Assinatura do pesquisador

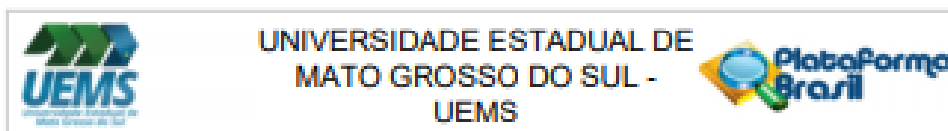
Nome completo do pesquisador: Verônica Lindquist

Telefone para contato: (067)98116-5660

E-mail: verolindquist@gmail.com

**Coordenação do Programa Mestrado Profissional Stricto Sensu - Profeduc da
UEMS, fone: (67) 3901-2233 ou profeduc@uems.br**

APÊNDICE B - Aprovação da Plataforma Brasil



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: ENSINO DE ARTE E ALTERIDADE: IMAGENS DOS POVOS INDÍGENAS SUL-MATO-GROSSENSE NO IMAGINÁRIO DE ESTUDANTES DA EDUCAÇÃO BÁSICA, CAMPO GRANDE, MS

Pesquisador: Verônica Lindquist

Área Temática: Estudos com populações indígenas;

Versão: 2

CAAE: 34726220.8.0000.8030

Instituição Proponente: Fundação Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.435.084

Apresentação do Projeto:

A presente proposta sofreu alteração em relação ao projeto original. Inicialmente tratava-se de uma pesquisa de cunho qualitativo, com viés antropológico, a ser realizada com alunos regularmente matriculados no Ensino Fundamental II em uma escola da rede municipal de ensino de Campo Grande (Escola Municipal Profa. Oneida Ramos), visando analisar através do uso de imagens as representações sobre os chamados "corpos ausentes" tendo como premissa os corpos indígenas, especificamente representados pela etnia Kadiwéu.

O presente projeto apresenta-se enquanto uma proposta de estudo de caráter qualitativo, a ser desenvolvida com professores de arte da rede municipal de ensino, os quais exerçam a sua função no Ensino Fundamental II, tendo como parâmetro (cf Informações Básicas do Projeto, p. 2) "utilização e interpeleção por meio de imagens dos povos indígenas abordados em sala de aula".

Percebe-se nesta alteração, um questionamento a ser realizado em relação ao título da proposta: se a pesquisa mudou seu público-alvo, de estudantes para professores, isso não deveria também constar no título, uma vez que o imaginário agora pertence a outra categoria?

Objetivo da Pesquisa:

Objetivos do projeto conforme Brochura (p. 11):

*Objetivo Geral

Entender sobre como ocorrem as abordagens de imagens por professores (as) de arte quando

Endereço: Rodovia Dourados Itahum - Km 12 - Ca:351
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 79.804-970
UF: MS **Município:** DOURADOS
Telefone: (67)3303-2699 **E-mail:** cesh@uems.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
MATO GROSSO DO SUL -
UEMS



Continuação do Parecer: 4.435.084

envolvem artes indígenas e imagens de povos ameríndios. Desse modo, entender o papel da imagem corpo, objeto de arte apresentada em sala de aula como recurso e agenciamento cognitivo. Identificar as possibilidades de trocas e significados nas associações e/ou traduções entre códigos culturais diferentes entre não indígenas e indígenas. Assim como as contribuições do que está inferido nessa perspectiva ao modo de olhar o Outro e as associações interétnicas realizadas para análise e compreensão dos códigos culturais interpeladas no dispositivo da imagem."

Objetivos Específicos conforme Brochura (p. 11 e 12):

"Desenvolver ações e estratégias sobre seleção, montagem e abordagem de imagens e/ou objetos de arte não ocidentais e as relações de alteridade com a etnia Kadiwêu. Assim como os processos de (re) constituição de significados partilhados e do pertencimento e identidade enquanto grupo étnico. As ações pretendem compreender o dispositivo da imagem em sala de aula e a inferência cognitiva interpelada no imaginário dos (as) estudantes da rede pública de ensino. Diante desse processo de apresentação do Outro e possibilidade de constituição de conhecimento e "saberes" por meio de abordagens dos textos etnográficos para contextualizar os significados e discursos compartilhados pelo coletivo no sentido de totalidade das expressões artísticas do grupo Kadiwêu investigado.

Problematizar o uso da imagem na perspectiva "estética" ocidental e traçar os caminhos para trabalhar a imagem por meio de significados contextualizados de acordo com a especificidade "estética" não ocidental na apresentação de imagens como recursos em sala de aula.

Desenvolver o trabalho com as imagens que representam os povos indígenas, etnia Kadiwêu e a relação corpo e cultura, por uma perspectiva antropológica e social enquanto agenciamento das expressões artísticas".

Objetivo geral conforme informações básicas do projeto (p. 2 e 3):

"Entender sobre como ocorrem as abordagens de imagens por professores (as) de arte quando envolvem artes indígenas e imagens de povos ameríndios. Desse modo, entender o papel da imagem corpo, objeto de arte apresentada em sala de aula como recurso e agenciamento cognitivo. Identificar as possibilidades de trocas e significados nas associações e/ou traduções entre códigos culturais diferentes entre não indígenas e indígenas. Assim como as contribuições do que está inferido nessa perspectiva ao modo de olhar o Outro e as associações interétnicas realizadas para análise e compreensão dos códigos culturais interpeladas no dispositivo da imagem.

Objetivos Específicos conforme Informações Básicas do projeto (p. 3):

Endereço: Rodovia Dourados Itahum - Km 12 - Cx.351
Bairro: Cidade Universitária CEP: 79.804-970
UF: MS Município: DOURADOS
Telefone: (67)3902-2699 E-mail: cesh@uems.br

Página 02 de 07



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
MATO GROSSO DO SUL -
UEMS



Continuação do Parecer: 4.435.084

"Desenvolver ações e estratégias sobre seleção, montagem e abordagem de imagens e/ou objetos de arte não ocidentais e as relações de alteridade com a etnia Kadiwéu. Assim como os processos de (re) constituição de significados partilhados e do pertencimento e identidade enquanto grupo étnico. As ações pretendem compreender o dispositivo da imagem em sala de aula e a inferência cognitiva interpelada no imaginário dos (as)

estudantes da rede pública de ensino. Diante desse processo de apresentação do Outro e possibilidade de constituição de conhecimento e "saberes" por meio de abordagens dos textos etnográficos para contextualizar os significados e discursos compartilhados pelo coletivo no sentido de totalidade das expressões artísticas do grupo Kadiwéu investigado.

Problematizar o uso da imagem na perspectiva "estética" ocidental e traçar os caminhos para trabalhar a imagem por meio de significados contextualizados de acordo com a especificidade "estética" não ocidental na apresentação de imagens como recursos em sala de aula.

Desenvolver o trabalho com as imagens que representam os povos indígenas, etnia Kadiwéu e a relação corpo e cultura, por uma perspectiva antropológica e social enquanto agenciamento das expressões artísticas".

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos conforme informações básicas do projeto (p. 03)

"Considera-se que toda pesquisa envolvendo seres humanos envolve risco. Tais como: Invasão de privacidade; Responder a questões sensíveis, tais como atos preconceitos, violência, sexualidade; Revitimizar e perder o autocontrole e a integridade ao revelar pensamentos e sentimentos sobre o vivido nunca revelado; Discriminação e estigmatização a partir do conteúdo revelado; Divulgação de dados confidenciais (registrados no TCLE); Tomar o tempo do sujeito ao responder ao questionário/entrevista; Considerar riscos relacionados à divulgação de imagem, quando houver filmagens ou registros fotográficos. Para tanto as entrevistas semi-estruturadas e a apresentação de imagens pretendem minimizar desconfortos,

garantindo local reservado e liberdade para não responder questões constrangedoras. E estar atento aos sinais verbais e não verbais de desconforto. Assegurar a confidencialidade e a privacidade, a proteção da imagem e a não estigmatização. Garantir que sempre serão respeitados os valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos, bem como os hábitos e costumes quando

Endereço: Rodovia Dourados Itahum - Km 12 - Cx:351
Bairro: Cidade Universitária CEP: 79.804-970
UF: MS Município: DOURADOS E-mail: cesh@uems.br
Telefones: (67)2902-2099

Página 02 de 07



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
MATO GROSSO DO SUL -
UEMS



Continuação do Protocolo: 4.435.084

as pesquisas envolverem comunidades.”

Benefícios conforme Informações Básicas do Projeto (p.03):

“com as diferenças culturais e suas representações seja de indígenas, negros, classes sociais, estrangeiros, entre outros. Nas palavras Gusmão (2000, p. 18), a escola tem um papel importante neste processo desde que seja compreendido que “a igualdade absoluta, nem a diferença relativa são efetivamente adequadas para compreender e solucionar o problema da diversidade social e cultural”. Nessa perspectiva a autora reflete sobre o [...] desafio da escola e dos projetos educativos que orientam nossa prática está no fato de que, para compreender a cultura de um grupo ou de um indivíduo que dela faz parte, é necessário olhar a sociedade onde o grupo ou o indivíduo estão e vivem. É aqui que as diferenças ganham sentido e expressão como realidade e definem o papel da alteridade nas relações sociais entre os homens (GUSMÃO, 2000, p.16). Por este prisma as relações e confrontos de corpos, branco e indígena e/ou “nós” e “eles” com direito a vida e a morte, como uma complexa relação de reflexos a espelharem as complexidades construídas por definições e classificações do “outro” pautado no diferente, mas o que esta diferença revela? como ponto que demarque a transformação do olhar por exemplo. Segundo Brah (2006, p. 339) as questões que constituem a heterogeneidade dos grupos na sociedade, por meio da perspectiva de produção de significados e signos (semiótica), lhe conferem um modo de dispor estas categorias de diferenciação em rótulos essencialistas em “uma tentativa de por sua experiência numa camisa de força”. Estas perspectivas e/ou modos de ver

engajadas em criar binarismos, contrastes e oposições dificultam a compreensão das complexas bases de desigualdades a qual legitima todos os tipos de exclusões na sociedade. Ou seja, evidenciam as relações que repelem alguma aproximação quando se refere sobre o “outro” de modo distanciado pautando-o em categorias arquitetadas para hierarquizar as relações, em um nível superior (belo, bom, agradável) e em um nível inferior (feio, mau, desagradável”

Riscos conforme TCLE:

Considera-se que toda pesquisa envolvendo seres humanos envolve risco. Tais como: Invasão de privacidade; Responder a questões sensíveis, tais como atos preconceitos, violência, sexualidade; (Re)vitimizar e perder o autocontrole e a integridade ao revelar pensamentos e sentimentos sobre o vivido nunca revelado; Discriminação e estigmatização a partir do conteúdo revelado; Divulgação de dados confidenciais (registrados no TCLE); Tomar o tempo do sujeito ao responder ao questionário/entrevista; Considerar riscos relacionados à divulgação de imagem, quando houver filmagens ou registros fotográficos. Para tanto as entrevistas não estruturadas e a apresentação de imagens pretendem minimizar desconfortos, garantindo uma relação de sensibilidade e liberdade

Endereço: Rodovia Dourados Itahum - Km 12 - Cx:351
Bairro: Cidade Universitária CEP: 79.804-970
UF: MS Município: DOURADOS
Telefone: (67)3902-2699 E-mail: cesh@uems.br

Página 04 de 07



Continuação do Parecer: 4.435.084

considerando a Resolução 510/16 do CNS (<http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>)
Observa-se que a presente proposta ainda apresenta problemas relativos à adequação do TCLE a legislação vigente, em que pese ter ocorrido uma mudança no público-alvo da pesquisa.
A pesquisa assinala pertencer ao campo dos Estudos com populações indígenas, porém não informa se professores indígenas fazem parte do público-alvo. Isso também já era questionado no parecer anterior, quando menciona que: "A presente proposta apresenta uma série de elementos que precisam ser ajustados antes do envio da proposta ao CONEP, uma vez que a mesma se coloca enquanto um estudo a ser desenvolvido com populações indígenas. Ademais, não fica claro no decorrer da presente proposta se o projeto será aplicado em um universo que contém população indígena"

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O cronograma foi ajustado conforme solicitação do parecer anterior, bem como a folha de rosto.
A proposta não traz documento de autorização dos órgãos competentes, salvo informação em ofício de que: "Outrossim, depois da conclusão das atividades, será necessário disponibilizar uma cópia do trabalho completo, conforme normas da ABNT, preferencialmente encadernada, a ser entregue na CEFOR/SEMED, para compor o acervo da Biblioteca deste Órgão Central. Na oportunidade colocamo-nos a disposição(...) (segue telefone e registro de pessoa responsável)" O documento traz a assinatura sob carimbo da secretaria municipal de educação.

Recomendações:

A proposta precisa ser reformulada conforme itens prepostos na lista de pendências ou inadequações.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

- Definir o modelo de coleta de dados (entrevista semiestruturada ou não estruturada)
- Apresentar detalhamento do instrumento de coleta de dados após definição do modelo;
- Ajustar TCLE de acordo com a legislação vigente (Resolução CNS 510/16)

Considerações Finais a critério do CIEP:

Diante do exposto, o Comitê de Ética em Seres Humanos - CESH/UEMS, de acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS nº 510 de 2016, na Resolução CNS nº 466 de 2012 e na Norma Operacional nº 001 de 2013 do CNS, manifesta-se por aguardar o atendimento às questões acima para emissão de seu parecer final.

De acordo com a Resolução CNS nº 466 de 2012 e a Norma Operacional nº 001 de 2013 do CNS,

Endereço: Rodovia Dourados Itahum - Km 12 - Cx:351
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 79.804-970
UF: MS **Município:** DOURADOS
Telefone: (67)3302-2626 **E-mail:** cesh@uems.br



Continuação do Parecer: 4.435.084

as pendências devem ser respondidas exclusivamente pelo pesquisador responsável no prazo de 30 dias, a partir da data de envio do parecer do Comitê de Ética com Seres Humanos da UEMS.

Situação: Protocolo pendente.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_1518645.pdf	03/11/2020 11:58:03		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoPesquisa.docx	03/11/2020 11:57:56	Verônica Lindquist	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.docx	03/11/2020 18:17:22	Verônica Lindquist	Aceito
TCE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCE.docx	03/11/2020 18:10:48	Verônica Lindquist	Aceito
Folha de Rosto	folhadecosto.pdf	03/11/2020 17:42:17	Verônica Lindquist	Aceito
Solicitação registrada pelo CEP	DocSemedVerso.pdf	27/10/2020 11:29:51	Verônica Lindquist	Aceito

Situação do Parecer:

Pendente

Necessita Apreciação da CONEP:

Sim

DOURADOS, 03 de Dezembro de 2020

Assinado por:

Fabiana Perez Rodrigues Bergamaschi
(Coordenador(a))

Endereço: Rodovia Dourados Itahum - Km 12 - Ca-261
Bairro: Cidade Universitária CEP: 79.804-970
UF: MS Município: DOURADOS
Telefone: (67)3302-2699 E-mail: cesh@uems.br

Página 07 de 07

IMAGENS, CORPOS E ALTERIDADES: LEITURAS DA CULTURA E DA ARTE KADIWÉU PELOS DOCENTES DE ARTE, CAMPO GRANDE, MS

Coordenadora do projeto: Verônica Lindquist

Período de desenvolvimento: Formação de professores/as de Artes

Local: Escolas da Rede Municipal e Estadual de Educação (SED E SEMED) de Campo Grande -MS que contemplem os Anos Finais do Ensino Fundamental

Introdução

O projeto de mediação pedagógica visa a formação de professor/as de artes para a leitura de imagens das artes indígenas no estilo Kadiwéu. Assim, a organização da proposta segue a partir das contribuições da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós- Graduação *Stricto Sensu* Mestrado Profissional em Educação acerca das dificuldades de contextualização das imagens das artes indígenas na atuação dos/as professores/as de artes. Dessa maneira, haja em vista as contribuições por meio do encontro entre as áreas de conhecimentos oportunizar aos/as professores/as de artes uma possibilidade de conduzir as leituras de imagens por uma perspectiva de abordagem antropológica.

Dessa maneira, seguem as contribuições para o desenvolvimento das propostas pedagógicas com a realização de três encontros para o curso de formação de professores/as de artes:

1- Um situar/ O que as imagens nos interpelam? / Abordagem antropológica

Tema: situar o grupo étnico e a relação estabelecidas entre nós e eles.

Objetivo: oportunizar os/as professores/as de artes um aproximar com a perspectiva antropológica para a leitura de imagens das artes indígenas.

Metodologia: realizar a apresentação dos conceitos quanto a abordagem de culturas diferentes, questões sobre a perspectiva que um/a professor/a de arte não indígena possa situar as possibilidades desse diálogo e encontro por meio

dos dados produzidos no trabalho etnográfico para auxiliar nesse deslocamento entre nós e eles.

Recursos: utilizar o livro “Os Caduveos” de Boggiani com passagens que antecedem o encontro com os indígenas, essas passagens mostram as percepções que o autor tinha antes de conviver durante um período de tempo entre os Kadiwéu. Apresentar as imagens fotográficas de Boggiani como um primeiro momento de apreciação/ fruição com as imagens. Anotar em um caderno as primeiras impressões nesse processo de observar por meio das “imagens cruzadas”.

2- Aproximação e contrastes entre Arte ocidental e não ocidental/ Associação ente os dados etnográficos e o Ensino de arte para a contextualização das imagens

Tema: aprender com as alteridades

Objetivo: demonstrar aos/as professores/as de artes as similitudes e contrastes entre arte ocidental e não ocidental. Relacionar os dados etnográficos com as contextualizações das imagens para realizar uma aproximação por meio de uma abordagem antropológica.

Metodologia: identificar as diferenças entre arte ocidental e não ocidental como essas classificações interferem no ensino de arte e nas denominações inferidas nos estilos artísticos não-eurocêntricos. Apresentar os contrastes entre arte ocidental e não ocidental, o que as diferenciam e o que as aproximam na perspectiva da abordagem antropológica. Mostrar os dados etnográficos para contextualização das imagens.

Recursos: utilizar Retomar as imagens apresentadas no primeiro momento junto com as anotações das primeiras impressões, nessa etapa, as “imagens cruzadas” articulam-se com os dados etnográficos para a contextualização das imagens e as interpelações nesse processo de interpretação.

3- Seleção e montagem para apresentação das “imagens cruzadas”

Tema: associar entre as imagens por temáticas

Objetivo: organizar as imagens de maneira a associá-las em conjuntos como conceito de “imagens cruzadas”. Experimentar as possibilidades de associações e montagens por temáticas (exemplos: apresentação do território, apresentação das interações sociais, apresentação dos desenhos e/ou grafismos).

Metodologia: relacionar os conhecimentos entre arte, antropologia e ensino de arte para a seleção, montagem e associações de imagens. Estabelecer vínculos que fazem sentido e aproxime o espectador/a da imagem para iniciar as análises e possibilidades interpretativas entre os dados etnográficos e os estilos artísticos. Interpretar e inferir esse processo de associações e relações com as imagens.

Recursos: utilizar recursos tecnológicos (celulares/notebook) para realizar as associações e montagens das imagens no relacionar nas construções do que as imagens nos interpelam nesse processo.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOGGIANI, Guido. **Os Caduveos**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

GOMBRICH, Ernest H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

SAMAIN, Etienne. (Org.) **As imagens não são bolas de sinuca: como as imagens pensam**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. pp.21-40.